

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

MACHINE(S) À VOIR

ART ET COMMUNICATION POLITIQUE

REGARD TRANSDISCIPLINAIRE SUR LA MANIPULATION ARTISTIQUE

DE L'IMAGE À DES FINS SOCIOPOLITIQUES DANS LES ŒUVRES DE

JOHN HEARTFIELD, SHEPARD FAIREY, ANDY WARHOL, BARBARA KRUGER,

CINDY SHERMAN ET LES GUERRILLA GIRLS

THÈSE PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE DU

DOCTORAT EN LETTRES ET COMMUNICATION SOCIALE

PAR

ANDRÉ ROY

OCTOBRE 2022

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire, de cette thèse ou de cet essai a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire, de sa thèse ou de son essai.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire, cette thèse ou cet essai. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire, de cette thèse et de son essai requiert son autorisation.

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

DOCTORAT EN LETTRES (CONCENTRATION COMMUNICATION SOCIALE
(PHD))

Direction de recherche :

Mireille Lalancette, PhD

directrice de recherche

Jury d'évaluation:

Mireille Lalancette, PhD

directrice de recherche et évaluatrice

Jason Luckerhoff, PhD

évaluateur et président du jury

François Guillemette, PhD

évaluateur

Vincent Raynauld, PhD

évaluateur externe

Thèse soutenue le 25 janvier 2023

À Andrée LaRue pour son précieux soutien et ses chaleureux encouragements.

REMERCIEMENTS

D'entrée de jeu, il importe de préciser que ce travail fut le fruit d'une longue réflexion qui a débuté lors de nos lointaines études en philosophie il y a déjà près d'une cinquantaine d'années.

Quoiqu'il en soit de ces considérations, nous tenons ici à remercier chaleureusement notre directrice de thèse, madame Mireille Lalancette, pour sa compétence, sa rigueur, sa diligence, ainsi que pour ses judicieux conseils. En particulier, celui de construire nos chapitres autour de diverses thématiques, plutôt que de les consacrer à chacun des artistes retenus comme nous envisagions initialement de le faire. Également, mentionnons les précieux conseils de messieurs François Guillemette et Jason Lukerhoff qui nous ouvrirent toute grande la porte de la transdisciplinarité lorsque vint le temps d'élaborer notre approche méthodologique.

Ce travail étant de prime abord celui d'un passionné de l'art davantage que celui d'un expert du domaine de la communication politique et de la transdisciplinarité, c'est avec beaucoup de modestie que nous le soumettons à votre évaluation savante et éclairée.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION : PRATIQUES ARTISTIQUES ET MANIPULATIONS POLITIQUES DE L'IMAGE.....	1
1. Présentation du sujet : « Des images qui parlent... ».....	2
2. Approche théorique et aperçu de notre approche méthodologique.....	3
3. Objectifs de la recherche.....	4
4. En quête d'un décodeur et choix d'une approche transdisciplinaire.....	6
5. La « seconde main ».....	13
6. L'image narrative : des pratiques artistiques aux limites du récit.....	15
7. Art et intentionnalité : subversion de l'image et de son récit.....	21
CHAPITRE 1. MÉTHODOLOGIE : COMPLEXITÉ/TRANSDISCIPLINARITÉ.....	33
1. Présentation du sujet : « notre regard sur la transdisciplinarité et sa méthodologie ».....	34
1.1 Qui sont les artistes que nous avons retenus ?.....	35
1.2 Pourquoi avoir choisi ces artistes ?.....	36
1.3 Quelles œuvres analyserons-nous ?.....	37
1.4 Revenir sur la notion de « décodeur ».....	37
1.5 Traduire le récit : monstration vs narration.....	37
1.6 Un exemple concret d'analyse transdisciplinaire d'une œuvre d'art.....	38
1.7 En quête d'une approche méthodologique d'inspiration transdisciplinaire.....	43
1.8 Regard parallèle pour justifier/valider une nouvelle fois notre choix méthodologique.....	55
CHAPITRE 2 : DÉCOUPER/CRITIQUER : REGARDS SUR LA POLITIQUE.....	65
2.1 Introduction : questionner le politique et le raconter.....	66
2.2 Le photomontage comme révélateur ou le réquisitoire à caractère militant.....	73
2.3 Radicalisme politique, propagande et beauté révolutionnaire.....	77
2.3.1 John Heartfield : le contexte privé.....	78
2.3.2 L'Allemagne, la montée du nazisme et la répression politique de « l'art dégénéré ».....	79
2.3.3 Analyse de quatre (4) œuvres de John Heartfield.....	84
2.3.4 Le récit des correspondances transdisciplinaires dans les œuvres de Heartfield : « inventer pour découvrir ».....	94

2.3.5 Shepard Fairey dit Obey : le contexte privé.....	98
2.3.6 Amère America et le <i>street art</i>	100
2.3.7 Analyse de quatre œuvres de Shepard Fairey.....	104
2.3.8 Le récit des correspondances transdisciplinaires dans les œuvres de Fairey : « quand copier c'est inventer ».....	112
2.4 Conclusion : l'impact propagandiste de l'art politique.....	116
CHAPITRE 3 : DÉSIRESER/CONSOMMER : REGARDS SUR LA SOCIÉTÉ DE CONSOMMATION.....	120
3.1 Introduction : notre regard sur la notion d' <i>image</i>	121
3.2 « Récits en boîtes » ou la redéfinition du collage et du photomontage.....	132
3.3 Andy Warhol : « Désirer plus ! ».....	136
3.3.1 Analyse de 4 (8) œuvres de Warhol : monstration vs narration.....	139
3.4 Barbara Kruger : « Je vois pour vous ! ».....	152
3.4.1 Analyse de 4 œuvres de Barbara Kruger.....	155
3.5 Conclusion.....	166
CHAPITRE 4 : FABULER/CAPTIVER : REGARDS SUR LA CÉLÉBRITÉ.....	169
4.1 Introduction : au-delà du <i>storytelling hollywoodien</i>	170
4.2 Dire la célébrité et... la voir !.....	171
4.3 Bref récit des correspondances : à propos de l'activisme politique des célébrités.....	177
4.4 Transfiguration du banal et mise en lumière du phénomène de la célébrité chez Warhol et Kruger.....	179
4.5 Warhol et Kruger : deux approches distinctes du phénomène de la célébrité.....	182
4.5.1 Warhol : l'art et/ou lui.....	183
4.5.2 La célébrité vue par Warhol : analyse de 4 (8) nouvelles œuvres de Warhol : monstration vs narration.....	188
4.5.3 Kruger : des images et des phrases.....	205
4.5.4 La célébrité vue par Kruger.....	209
4.6 Conclusion : Célébrité, dites-vous !.....	220
CHAPITRE 5 : FUSTIGER/CONFRONTER : REGARDS SUR LES RÔLES DE GENRE ET LE FÉMINISME.....	225
5.1 Introduction : une révolution du regard ou « Le féminisme dans tous ses états ».....	226

5.2 La photographie dans l'art contemporain.....	227
5.3 Barbara Kruger: Is Our body always a battleground (or not...)?.....	232
5.4 « Le message c'est le médium » : de McLuhan à Virilio.....	236
5.5 Cindy Sherman et le cinéma : métamorphose(s) de la femme imaginaire.....	239
5.6 Les <i>Guerrilla Girls</i> ou des images qui parlent de la place des femmes dans le monde de l'art.....	255
5.7 Conclusion : À propos des femmes artistes... ..	267
CONCLUSION : RÉCITS ESTHÉTIQUES ET COMMUNICATION POLITIQUE.....	274
1. Revoir notre carte routière : « Redire les images et le politique ».....	275
2. Second degré en art et politique : « Dire la fonction et la signification ».....	284
3. Du <i>ready-made</i> à... <i>l'after-made</i> !.....	294
4. « L' <i>artivisme</i> » ou la transdisciplinarité en action... ..	299
ANNEXE : Le récit « R. MUTT 1917 » dans tous ses états... ..	302
MÉDIAGRAPHIE.....	306
1. Ouvrages et articles retenus dans le cadre de nos recherches doctorales.....	307
2. Bibliographie(s) sélective(s).....	321
2.1 Marcel Duchamp.....	321
2.2 Shepard Fairey et les <i>Guerrilla Girls</i>	322
2.3 John Heartfield.....	323
2.4 Barbara Kruger.....	324
2.5 Cindy Sherman.....	325
2.6 Andy Warhol.....	325
3. Liste des illustrations.....	327

RÉSUMÉ

Depuis le début du 20^{ième} siècle, l'Art occidental a proposé des œuvres marquantes dont le caractère novateur et inédit a suscité une multitude de changements dans la vision que nous nous faisons jusqu'alors de la pratique artistique.

L'objet premier de notre recherche consiste à proposer une interprétation à caractère transdisciplinaire des approches diverses et multiples d'artistes du 20^{ième} et du 21^{ième} siècles qui ont su transformer l'Art chacun à leur façon. L'Art constitue désormais un langage que l'on se doit de décrypter car sa fonction première consiste, de façon primordiale, à produire du sens. C'est à partir de ces fondements que nous avons, par ailleurs, élaboré le choix de notre « décodeur » dans le but de traduire les significations socio-politiques des œuvres d'art étudiées. Nous appuyant sur l'idée que « l'image est un récit », nous avons cherché à traduire les propos des artistes retenus, en configurant notre approche autour de diverses thématiques. Nous avons pu alors constater que c'est lorsque les images deviennent des *Machines à voir* qu'elles provoquent un questionnement fondamental chez le regardeur. Heartfield, Fairey, Warhol, Kruger, Sherman et les Guerrilla Girls nous ont placés devant l'ouverture intellectuelle d'une telle démarche. De la question de la propagande, à celle de la société de consommation, suivie de celle de la célébrité pour aboutir finalement à celle du féminisme, le récit transdisciplinaire que nous avons élaboré s'est révélé, à notre sens, plus que pertinent pour comprendre le décloisonnement de diverses formes d'expression artistique que nous avons fait se côtoyer dans le but de traduire leur parenté/diversité, sans oublier l'élément essentiel qui les caractérise : la complexité. En instaurant le « FAUX », c'est-à-dire en se désignant comme manipulées, les images réalisées par les artistes retenus nous ont démontré l'importance de la pratique du « détournement » - pratique plus qu'essentielle pour comprendre la dimension politique du langage artistique.

L'intérêt d'une telle démarche réside, d'une part, dans l'approche au « second degré » des œuvres d'art et, d'autre part, dans la mise en lumière de la dimension fabulatrice qu'elle engendre chez l'être humain.

INTRODUCTION : PRATIQUES ARTISTIQUES ET MANIPULATIONS POLITIQUES DE L'IMAGE

ART :

En affirmant que tout art est conceptuel, je n'entends pas survaloriser l'intellectualisme au détriment de l'émotion subjective et de l'imaginaire. Mais il faut prendre le concept pour ce qu'il est : un mot-image, la condensation d'une opération imaginaire. Nous pensons en articulant des images, en liant des métaphores. Nous construisons des *récits*, qui tissent des liens entre les icônes dont nous partageons socialement la connaissance.

—Hervé Fischer, L'avenir de l'art.

IMAGES :

Les images donnent à penser. D'un art à l'autre, la nature des images varie et est inséparable des techniques : couleurs et lignes pour la peinture, sons pour la musique, descriptions verbales pour le roman, images-mouvements pour le cinéma, etc. Et dans chaque cas, les pensées ne sont pas séparables des images, elles sont complètement immanentes aux images. Il n'y a pas de pensées abstraites qui se réaliseraient indifféremment dans telle ou telle image, mais des pensées concrètes qui n'existent que par ces images-là et leurs moyens.

—Gilles Deleuze, « Gilles Deleuze, cinéma première »,
Libération, 30 octobre 1983.

PHOTOGRAPHIE :

Les pouvoirs de la photographie ont bel et bien détruit la dimension platonicienne de notre compréhension de la réalité, rendant de moins en moins plausible la réflexion sur notre expérience en termes d'oppositions entre image et chose, copie et original. Il convenait à l'attitude dépréciative de Platon à l'égard des images de les comparer à des ombres : transitoires, porteuses d'un minimum d'informations, immatérielles, impuissantes co-présences de l'objet réel qui les projette. Mais la force des images photographiques tient à leur statut de réalités matérielles, à ce qu'elles sont le limon riche en informations que laisse dans son sillage l'objet qui les a émises, un puissant moyen de retrouver l'avantage contre la réalité, de la transformer en ombre à son tour. Les images sont plus réelles que nul ne l'aurait cru (Sontag, 1983, p. 209).

1. Présentation du sujet : « Des images qui parlent... »

En dépit du fait que l'histoire du savoir nous montre que la philosophie s'est d'abord construite en s'opposant au mythe (récit/imaginaire/mythos) et que les projets de l'art (tecknè) et de la philosophie (logos) diffèrent largement, ces deux domaines du savoir ont bien davantage en commun qu'on ne peut le supposer à première vue. Bien que l'Art dans ses diverses manifestations se révèle davantage associé à l'imaginaire, à l'émotion et au sentiment qu'au savoir rationnel, il n'empêche : tout œuvre d'art entraîne une interprétation sémantique pour qualifier son existence et force est d'admettre la nécessité de la théorie à son propos.

En s'inspirant d'un certain « métissage des approches théoriques » (Chalumeau, 2009, p. 149) mis en place par la critique d'art américaine Rosalind Krauss, notre réflexion développera un appareil théorique et méthodologique visant à mettre en lumière les liens de nature transdisciplinaire pouvant être établis entre certaines pratiques artistiques et la communication à caractère politique qui en émerge chez divers artistes du 20^{ième} et 21^{ième} siècles. Lorsque l'on parle de transdisciplinarité, notion plus large que celles de pluri/multi/interdisciplinarité, on se doit de préciser que cette approche repose sur une vaste diversité d'interprétations. Cela dit, dans les explications formulées par les principaux penseurs¹ qui nous en proposent une définition, toutes insistent sur le nécessaire objectif de *rassembler les savoirs au-delà des disciplines*. La transdisciplinarité s'incarne principalement dans les travaux de chercheurs qui construisirent leurs propres

¹ Jean Piaget, Edgar Morin, Basarab Nicolescu, notamment.

contenus et leurs propres méthodes. Reposant essentiellement sur un nécessaire élargissement de notre *construction de la réalité*, cette méthode vise d'abord et avant tout à confronter disciplines et savoirs pour qu'en émane une complexité obligée. Autre concept fondamental que celui de complexité et que l'on retrouve d'ailleurs au centre des réflexions d'un des principaux praticiens de la transdisciplinarité, Edgar Morin :

S'il y a effectivement *homo sapiens, faber, oeconomicus, prosaicus*, il y a aussi, et c'est le même, l'homme du délire, du jeu, de la consommation, de l'esthétique, de l'imaginaire, de la poésie. La bipolarité *sapiens-demens* exprime à l'extrême la *bipolarité* existentielle des deux vies qui tissent nos vies, l'une sérieuse, utilitaire, prosaïque, l'autre ludique, esthétique, poétique [...]. Si *homo* est à la fois *sapiens* et *demens*, affectif, ludique, imaginaire, poétique, prosaïque, si c'est un animal hystérique, possédé par ses rêves et pourtant capable d'objectivité, de calcul, de rationalité, c'est qu'il est un *homo complexus* (Morin, 2001, p. 130).

La spécificité de l'Art, la fonction critique de l'œuvre et la nature de plus en plus complexe de l'esthétique nous conduiront à questionner tout autant le contenu que la forme des œuvres dont nous chercherons à mettre principalement en lumière la dimension politique, en tenant compte inexorablement de la nature même des complexes *animaux humains* que nous sommes.

2. Approche théorique et aperçu de notre approche méthodologique

Mais qu'en sera-t-il au juste de la réflexion que nous souhaitons consacrer aux œuvres que nous qualifions de « *Machine(s) à voir* » et qui seront l'objet des multiples analyses que nous entendons élaborer ? Notre corpus s'étendra, en principe, à l'ensemble de l'œuvre des artistes retenus² et nous entendons bel et bien en proposer une

² John Heartfield, Shepard Fairey, Andy Warhol, Barbara Kruger, Cindy Sherman et les Guerrilla Girls.

interprétation globale. Cela dit, il importe ici de préciser que notre objectif premier consistera, pour l'essentiel, à nous concentrer sur l'analyse spécifique et détaillée de certaines de leurs œuvres. L'idée directrice de cette thèse en communication sociale que nous entreprenons s'appuiera donc sur celle, générale, du « bricolage du sens » telle qu'elle s'exprime de façon toute particulière dans la pratique du photomontage (et certaines autres pratiques pouvant y être diversement associées), tout autant du point de vue de la création visuelle que de celui de la communication à caractère politique.

3. Objectifs de la recherche

Machine(s) à voir. Art et communication politique

Regard transdisciplinaire sur la manipulation artistique de l'image à des fins sociopolitiques

1. Comprendre l'art à titre de « discours politique » de la connaissance dans un contexte de communication sociale;
2. Considérer la place essentielle occupée par la contestation politique des discours ambiants dans le domaine de l'esthétique;
3. Découvrir et examiner le regard critique sur la société élaboré par les artistes;
4. Établir des liens significatifs entre des œuvres artistiques distinctes d'un point de vue transdisciplinaire.

Avec ce projet, nous nous proposons d'étudier les rapports transdisciplinaires entre l'Art et la communication à caractère politique tels qu'ils s'expriment principalement depuis le début du 20^{ième} siècle à nos jours. À cette fin, notre réflexion s'organisera autour de diverses questions de nature esthétique qui tiendront lieu de problématiques. Des œuvres d'art seront mises en situation de comparaison analytique et critique afin d'en saisir tout autant la parenté que la spécificité d'expression. Les créations

artistiques seront en particulier examinées sous l'angle des correspondances que ces démarches génèrent du point de vue de la communication politique.

Concernant spécifiquement le rôle politique rattaché aux diverses pratiques artistiques que nous explorerons, la notion de *fonction* se révélera essentielle. Comme le rappelait le philosophe et esthéticien Mikel Dufrenne dans son ouvrage *Art et Politique* (1974), on peut différencier trois fonctions politiques distinctes en art : 1) la fonction réflexive, 2) la fonction critique et 3) la fonction révolutionnaire. Aux dires du penseur français, la fonction réflexive s'appuie sur un métalangage qui propose une approche théorique de la pratique de l'artiste. La fonction critique concerne davantage le pouvoir de l'artiste qui cherche à déconstruire l'art en mettant en cause les codes sur lesquels il repose. Enfin, la fonction révolutionnaire témoigne plutôt d'une volonté de transformation de l'ordre social en tant que tel. Cette multiplicité de fonctions surgira, d'une façon ou d'une autre, dans l'analyse des pratiques artistiques diverses que nous explorerons. Il nous reviendra d'en tenir compte afin de mettre clairement en lumière les visées politiques entretenues par les artistes dont nous examinerons les œuvres.

Se référant à l'art contemporain, le critique d'art américain Harold Rosenberg utilisait, dès 1972, le terme de *dé-définition* de l'art et évoquait sa *désesthétisation*. En effet, force est de constater que, depuis une centaine d'années déjà, la beauté a cessé d'être le sujet principal de l'art pour plutôt se concentrer sur le sens même de sa définition. Par ailleurs, la question de sa *capacité critique* est également devenue essentielle depuis que Marcel Duchamp a ébranlé ses assises définitionnelles et que Walter Benjamin a

questionné les conséquences multiples et diversifiées de sa *reproduction technique*. L'*œuvre d'art* véritable se veut désormais celle qui interroge aussi bien le réel que ses représentations. Et elle devient *transgressive*, dirons-nous, lorsqu'elle envahit le domaine de la communication politique. C'est à ce titre que nous souhaitons examiner certaines pratiques artistiques en lien avec les sociétés dans lesquelles elles se réalisent. En d'autres termes, nous tenterons de faire de l'art un *terrain d'enquête privilégié* dans le but de mettre en lumière le rôle politique que de multiples artistes ont su diversement revendiquer et s'accaparer depuis le début du 20^{ième} siècle jusqu'à nos jours.

4. En quête d'un décodeur et choix d'une approche transdisciplinaire

1. « Faut-il toujours un décodeur pour comprendre une œuvre d'art ? » La question est posée par Michel Onfray dans une section d'un chapitre portant sur l'Art dans son ouvrage intitulé *Antimanuel de philosophie* (2001, p. 62-66). Sa réponse « Oui, tout le temps », car « l'art procède à la manière langage » (p. 62), d'où la nécessité de s'informer afin de connaître l'époque de la réalisation de l'œuvre, l'identité de l'auteur, ses intentions, etc. Ainsi, affirme Onfray, le regardeur parviendra-t-il lui-même à devenir un « artiste » à sa manière. Cela dit, il lui faut, à cette fin, s'appuyer sur des outils adéquats afin de construire son jugement, car ce dernier exige nécessairement de l'ordre et de la méthode.

Dans une autre section (p. 79-83) du même chapitre, Onfray soulève une nouvelle question également fort pertinente : « À quel moment une pissotière peut-elle devenir une œuvre d'art ? » (p. 79). Se référant cette fois à l'œuvre emblématique de Marcel Duchamp

(1887-1968), un « *ready-made* » intitulée *Fountain* (1917) et signé R. Mutt, Onfray explique comment cette réalisation artistique parvint littéralement à révolutionner le monde de l'art et à en bouleverser les codes interprétatifs. Pour la première fois de l'Histoire, un banal objet manufacturé qui ne sort nullement de l'atelier d'un artiste se voyait qualifié d'œuvre d'art à la suite, uniquement et unilatéralement, d'un choix délibéré opéré par l'artiste. « L'histoire du XX^e siècle achevé donne raison à Marcel Duchamp : son coup d'État a réussi, sa révolution métamorphose le regard, la création, la production, l'exposition artistique » (p. 80). Mais quel est donc le sens de la révolution opérée par cette œuvre d'art ?

Duchamp met à mort la Beauté, comme d'autres ont mis à mort l'idée de Dieu [...]. Après cet artiste, on n'aborde plus l'art en ayant en tête l'idée de Beauté, mais celle de Sens, celle de la signification. Une œuvre d'art n'a plus à être belle, on lui demande de faire sens. [...]. Duchamp tord le cou à la Beauté et invente un art radicalement cérébral, conceptuel et intellectuel (Onfray, 2001, p. 80).

En choisissant, de façon ironique et provocatrice, un objet le plus éloigné possible du champ de la beauté et de l'esthétique, Duchamp a remis les pleins pouvoirs entre les mains de l'artiste, mais également, aux dires de Onfray, entre celles des regardeurs que nous sommes, et qui deviendront, du fait même, « des médiateurs sans lesquels l'art est impossible » (p. 82). Désormais, la compréhension du langage artistique nécessite la participation active du regardeur, dans le but essentiel de mettre en lumière « les intentions de l'artiste et le codage de l'œuvre » (p. 82), car « depuis l'urinoir, la Beauté est morte, le sens l'a remplacée. À vous de quérir, chercher et trouver les significations de chaque œuvre, car toutes fonctionnent à la manière d'un puzzle ou d'un rébus » (p. 83). En

résumé, la réflexion de Onfray qui nous invite à interpréter le langage de l'art à titre de *pratique de la pensée*, nous paraît plus qu'essentielle, car elle nous indique, du même coup, la piste de réflexion qu'elle engage sur la question de l'Art que nous nous devons de privilégier, afin d'éclairer et de comprendre la place occupée par la communication politique dans le domaine artistique. La question qui se pose maintenant est donc la suivante : comment procéderons-nous, dans le cadre de notre réflexion, pour atteindre cet objectif ? Dit autrement, quelle *analyse du discours* sera la nôtre ?

2. Dans une chronique journalistique portant sur le peintre américain Phillip Guston, le journaliste (et historien de formation) Jean-François Nadeau, évoque l'intervention artistique (et politique) de cet artiste à la suite de la condamnation à mort pour viol de neuf garçons noirs en 1931 :

Guston s'insurge tout de suite contre cette situation. Il prend les armes, les siennes : toiles, couleurs, pinceaux. La police saisit son œuvre et la détruit. Guston ne va pas cesser pour autant de dénoncer la haine d'un monde rapace qui tourbillonne au-dessus de la vie (Nadeau, 2020, p. A 3).

Évoquant une rétrospective à venir de l'œuvre de cet artiste, Nadeau souligne, plus loin, le point de vue d'Andrea Emelife, commissaire de l'exposition et critique d'art qui affirme ce qui suit :

[...] le travail de Guston vous met dans une prise de tête et vous oblige à regarder le visage du mal, en réorganisant votre sens de la réalité pour qu'il en sorte plus élevé – et c'est ce que l'art doit faire plus que jamais (Emelife, 2020, p. A 3).

3. Avec ces prémisses, nous nous rapprochons, pas à pas, du questionnement qui sera le nôtre dans notre démarche interrogative portant sur le rôle de l'Art dans le domaine de la communication politique. À cette fin, revenons brièvement à Onfray et à son questionnement sur la notion de « décodeur ». Quel sera donc le nôtre dans le champ de réflexion que nous envisageons ? Nous avançons l'idée suivante : *l'image artistique est narrative*, dans le sens où elle raconte bel et bien une histoire, celle que l'artiste souhaite traduire et véhiculer à travers ses réalisations. Comme l'affirmait Bergson, la fonction fabulatrice, celle qui est à la source de nos récits, est une faculté fondamentale de l'humanité. À ce sujet, écoutons Molino et Lafhail-Molino brièvement nous l'expliquer dans leur ouvrage intitulé *HOMO-FABULATOR. Théorie et analyse du récit* :

(c') est la fonction fabulatrice qui est à la racine de notre identité personnelle : nous sommes ce que nous racontons. [...] nous disposons d'une mémoire spécialisée dans le récit, la mémoire épisodique, qui garde la trace d'événements particuliers situés dans le temps et l'espace, et eux-mêmes associés à des réseaux d'autres événements. Ainsi se constitue notre autobiographie, liée à la biographie de tous ceux avec lesquels nous avons été en relation. Le récit est sans doute la modalité de base de notre rapport au monde et aux autres (Molino et Lafhail-Molino, 2003, p. 48).

Ces éléments préliminaires nous ramènent à l'idée de Onfray selon laquelle l'art est un langage que l'on se doit de déchiffrer. Mais comment y parvenir. Certes, en construisant une réflexion reposant sur *l'ordre et la méthode*, mais également s'appuyant sur une conjugaison *transdisciplinaire* de multiples disciplines. Mais pourquoi ce choix ?

4. Dans les faits, ce dernier résulte des lectures effectuées sur le sujet et dont nous rendrons compte de façon détaillée dans notre chapitre méthodologique qui suivra.

À titre d'exemple, si le chercheur en communication politique souhaite comprendre le « langage » utilisé par l'artiste et militant allemand John Heartfield (1891-1968) dans ses photomontages antinazis, il lui faudra, à tout le moins, faire se croiser les disciplines suivantes : histoire, sociologie, philosophie, art et communication politique. Comment également interpréter le « récit » qui nous est livré par un tel artiste ? Sans doute, y aura-t-il lieu, d'autre part, d'ajouter des disciplines comme la sémiologie et la rhétorique pour encore mieux cerner le propos de l'artiste. Rappelons, à cet égard, que Ferdinand de Saussure (1857-1913), l'inventeur de la linguistique, assimilait, lui aussi, l'art à une forme de langage.

En dépit du fait que de façon courante on associe régulièrement l'art à son indubitable volet imaginaire, pour le philosophe Henri Bergson (1859-1941), le rôle joué par l'art consiste plutôt à donner accès au réel : « L'art n'a d'autre objet que d'écarter ...] tout ce qui nous masque la réalité, pour nous mettre face à la réalité elle-même » (Bergson, 1982, p. 116). Partageant globalement ce point de vue, nous tenterons donc, dans le cadre de ce travail, de mettre en lumière le fait que l'ultime finalité des productions artistiques consiste à rendre « étrange » et de questionner ce qui, à première vue, pouvait nous sembler si familier. S'il est vrai que, de prime abord, le « domaine de l'art » nous paraît relever bien davantage du champ de l'expression que de celui de la communication, il n'en demeure pas moins que « l'image » artistique véhicule inévitablement un « message » qu'il importe de savoir « décoder » à l'aide d'outils pouvant tout autant relever d'une approche inspirée par la rhétorique et/ou la sémiologie, que par la sociologie et/ou la communication, notamment.

Comme la fonction de l'art consiste désormais à produire du sens (et non plus seulement du « Beau »), c'est en nous appuyant sur les pratiques diversifiées du détournement de l'image, que les nombreuses réalisations artistiques que nous étudierons nous permettront de le démontrer. Depuis Duchamp et sa réflexion approfondie sur l'art dans un monde dominé par la technique, impossible de décoder une œuvre d'art sans tenir compte du cadre sociopolitique plus vaste dont elle émerge. D'où, répétons-le, la nécessité d'interroger l'art dans sa logique globale, celle d'un langage qui tient compte de l'évolution générale de la place et du rôle de l'image dans nos sociétés occidentales.

Indispensable de le souligner à nouveau, cet objectif ne pourra être atteint qu'en ayant recours à un « décodeur » d'inspiration « transdisciplinaire », ce qui, au final, nous permettra de saisir le plus largement possible les démarches artistiques que nous examinerons ainsi que leurs irréfragables résonnances politiques. Et c'est précisément cette voie ponctuée par le « bricolage *transdisciplinaire* du sens » que nous nous proposons d'emprunter dans le cadre de nos recherches doctorales.

Dans son ouvrage intitulé *100 mots pour comprendre l'art contemporain*, le penseur François Dagognet (2003) évoque également, sans toutefois la nommer, la nécessité d'une approche transdisciplinaire. Engageant le débat au sujet du fait que c'est à titre de philosophe qu'il se lance dans un questionnement dans le domaine de l'art, il rejette l'idée que tout théoricien se doit de se confiner au seul domaine qui est d'abord le sien et il affirme ce qui suit :

Il me semble que le véritable travail philosophique, loin de s'enfermer dans une spécialité, consiste plutôt à opérer les croisements entre les disciplines,

à s'élever au-dessus d'elles afin de les mieux penser dans leur fondement, leur élaboration et leurs conséquences. [...]. Ce n'est donc pas le « creuser » que je préconise, mais plutôt l'élargissement des perspectives et l'examen de leurs possibles incidences avec le lointain ou le différent d'elles.

Une coloration philosophico-méthodologique pourrait, devrait même favoriser le travail réflexif sur l'art, ce qui, par ricochet, prouvera le bénéfice attendu des symbioses ou le rejet corrélatif de la seule spécialisation dans laquelle j'aurais dû m'enfermer (Dagognet, 2003, p. 10-12).

Poursuivant l'objectif de comprendre au mieux les réalisations artistiques, Dagognet insiste sur le fait qu'il y a lieu pour le théoricien de se soucier d'abord et avant tout de l'esprit et de la méthode du créateur, en lieu et place de ne prendre en compte que les « résultats » obtenus. L'importance d'une approche à teneur impérativement « méthodologique » repose, selon lui, sur l'absolue nécessité de se frotter à d'autres disciplines.

En effet, je crois pouvoir soutenir que la plupart des œuvres de l'art contemporain correspondent à des sortes de montages ou, du moins, à des tentatives quasi-expérimentales, destinées à nous révéler un réel inconnu, plein de surprises; pendant que le savant, dans son laboratoire, tente de tirer de la matérialité ce qu'elle enferme, de même, dans son atelier, l'artiste se livre à des épreuves qui transforment le donné et parviennent à l'ouvrir. Il ne reprend pas le « ce qui est », il l'invente (Dagognet, 2003, p. 12-13).

Riche leçon à retenir des propos de Dagognet pour un doctorant en communication politique dont la formation première et la carrière se sont principalement déroulées dans le domaine de la philosophie.

5. La « seconde main »

Concernant les objectifs qui sous-tendent la thèse à venir, nous tenterons de démontrer que le travail de « seconde main » opéré, à titre d'exemple, par John Heartfield (et les autres praticiens de la « récupération » visuelle dont nous analyserons les œuvres³) peut s'interpréter à la lumière de la notion de « déconstruction » du récit en images que nous proposons ces artistes à travers leurs créations. Nous chercherons ainsi à établir des correspondances transdisciplinaires entre diverses pratiques artistiques qui nous « racontent » ce qu'il en est de la perception de l'existence humaine chez ces artistes en particulier. Comme nous le disions antérieurement, « l'image artistique est narrative ». Le « récit iconique » s'apparente d'ailleurs au « récit littéraire », puisque l'être humain *se raconte aussi des histoires* en ayant manifestement recours à l'image.

La notion qui nous servira de « décodeur », et ce, pour l'ensemble de notre démonstration sera celle d'« image narrative », ou plus précisément de « récit en images », telle qu'elle s'exprime à travers l'image en tant que telle – et puis, plus spécifiquement, à travers les images à caractère « politique » réalisées par des artistes dont la production vise à en révéler le sens par le biais de diverses formes de manipulation.

Concernant plus spécifiquement les « images manipulées » qui seront au centre de notre questionnement, nous verrons qu'elles sont créées en appui à un message à teneur *politique* que souhaite transmettre l'artiste en créant un nécessaire *effet d'étrangeté* chez le regardeur. Avec les œuvres de Heartfield ou de Kruger, par exemple, les questions qui

³ Shepard Fairey, Andy Warhol, Barbara Kruger, Cindy Sherman et les Guerrilla Girls.

surgissent inexorablement sont les suivantes : *d'où vient cette image, que veut-elle dire ? et quelles étaient les intentions du créateur ?* Autres questions : *à qui s'adresse-t-elle ? et quelle est sa dimension politique ?* C'est en nous appuyant sur ces postulats communicationnels que nous parviendrons à décoder le monde presque totalement *visuel* dans lequel nous existons désormais. En nous révélant *l'envers du décor*, les œuvres artistiques que nous examinerons nous permettront de mettre en lumière la complexité des interactions multiples entre image et réalité. L'expérience humaine de l'image médiatique se révèle désormais *aveuglante et quotidienne*, et c'est uniquement grâce au langage que nous réussissons ou non à en prendre conscience. *L'image* n'en demeure pas moins un moyen d'expression et de communication plus qu'essentiel, et seules sa *lecture* et son *analyse* permettront à l'être humain de tenter de mieux définir le sens de son existence. Dans ce contexte réflexif d'inspiration transdisciplinaire, il nous importera également de préciser comment la manipulation artistique des images (principalement véhiculées par les médias) s'inscrit dans un processus narratif de questionnement de la place de l'image et de son rôle de « récit » dans l'univers médiatique qui est le nôtre.

6. L'image narrative : des pratiques artistiques aux limites du récit



Figure 1. Edward Hopper, *Western Motel*, 1957

[...] Le propre de l'homme n'est pas le rire, le propre de l'homme n'est pas de fabriquer des outils. Le propre de l'homme, c'est de raconter des histoires.
Il était une fois...

—Éric Plamondon, *Pomme S.*

Que la peinture raconte est un postulat; qu'elle le fasse à sa manière, un constat.
—Dominique Château, *Narrativité et médium dans la peinture*,
Littérature, juin 1997

[...] tout message par le truchement duquel une histoire, quelle qu'elle soit, est communiquée devrait à bon droit être considérée comme un récit (Gaudreault, 1988, p. 81).

Dans *Two or Three Thing I Know about Edward Hopper* (2020), un court métrage de Wim Wenders (1945-) réalisé pour la Fondation Beyeler en Suisse, le cinéaste « met en scène » des tableaux du peintre américain. Regardons les images – où, si vous préférez – les tableaux de Hopper. Ce sont bel et bien des *images fixes* qui, pourtant, nous racontent un récit (Wenders parle de *storytelling*). Chez Hopper, cela nous paraît indéniable, l'image est irrémédiablement narrative. Le récit qui en émane nous permet de comprendre une multitude de questions que l'artiste lui-même se pose. Bien que ces *images fixes* ne relèvent nullement du domaine de la « communication politique » (mais plutôt ici du domaine du questionnement existentiel), - selon notre point de vue, elles s'apparentent néanmoins à celles que nous analyserons chez Heartfield, Fairey, Warhol, Kruger, Sherman et les Guerrilla Girls. En effet, chez ces artistes, la réappropriation des images déclenche inévitablement un effet narratif qui interpelle le regardeur.

Avec notre regard de décodeur ici précisé, « *des pratiques artistiques aux limites du récit* », nous chercherons à mettre en lumière le processus par lequel les messages conçus et transmis par les artistes visuels qui portent un discours politique relèvent bel et bien des deux modes fondamentaux de la communication narrative - davantage toutefois de la monstration en tant que telle, plutôt que de la narration telle que définie dans son sens conventionnel. Il y a donc lieu de poser que l'image est un récit. À tout le moins, que toute image est susceptible d'engendrer un récit.

- Notre hypothèse de départ : les œuvres de Heartfield, Fairey, Warhol, Kruger, Sherman et des Guerrilla Girls choisies pour ces analyses dé/montrent et

d/énoncent en s'appuyant sur un processus de détournement de sens pouvant se configurer de diverses façons.

- Nos objectifs de recherche : « Briser les frontières des disciplines », les « faire se croiser » et « établir des ponts » entre elles – à travers les questions posées dans les démonstrations proposées.

- Notre méthodologie démonstrative à caractère transdisciplinaire : recours à une approche inductive pour saisir le message politique de l'artiste.

1. Lieu : géographie (où ?) et histoire (quand ?);

2. Artiste : biographie (qui est-il ?, à quel mouvement artistique appartient-il ?, etc.);

3. Approche artistique et communication politique : le langage utilisé ? (sémiologie/rhétorique), pour quoi faire ? (sociologie/philosophie/communication politique), pour quoi dire ? (communication politique), comment ? (sociologie/philosophie/communication politique), qui entend-on toucher ? (sociologie/communication politique), etc.

Dans un ouvrage paru en 2007, l'écrivain et chercheur français Christian Salmon étudie le phénomène du *storytelling* et y voit, comme le titre entier de son livre l'indique, une « machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits⁴ ». Précisons que l'art de raconter des histoires y est principalement analysée sous l'angle du rôle social exercé par

⁴ *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits.*

ce phénomène dans le domaine de la communication politique et du marketing commercial. Évoquant la *narrative turn* qui est apparue aux États-Unis au cours de la dernière décennie du 20^{ième} siècle, Salmon décortique le phénomène en question pour en dénoncer les irréparables conséquences sur les mentalités humaines.

Depuis qu'elle existe, l'humanité a su cultiver l'art de raconter des histoires, un art partout au cœur du lien social. Mais depuis les années 1990, aux États-Unis puis en Europe, il a été investi par les logiques de la communication et du capitalisme triomphant, sous l'appellation anodine de « storytelling » : celui-ci est devenu une arme aux mains des « gourous » du marketing, du management et de la communication politique pour mieux formater les esprits des consommateurs et des citoyens (Salmon, 2007, quatrième de couverture).

Décrit comme un « nouvel ordre narratif » qui immerge l'individu dans un monde désormais fictif, la « machine à raconter des histoires » se déploie exclusivement à des fins persuasives dans le but de mieux encadrer tout autant les comportements que les idées. Selon cet auteur, il importe plus que jamais de mettre en lumière la « fonction structurante » (p. 102) joué par le storytelling, car c'est à travers elle que s'organise désormais l'identité communicationnelle.

Les grands récits qui jalonnent l'histoire humaine, d'Homère à Tolstoï et de Sophocle à Shakespeare, racontaient des mythes universels et transmettaient les leçons des générations passées, leçons de sagesse, fruit de l'expérience accumulée. Le storytelling parcourt le chemin en sens inverse : il plaque sur la réalité des récits artificiels, bloque les échanges, sature l'espace symbolique de séries et de *stories* (Salmon, 2007, p. 16).

Analyse fort pertinente certes, mais, de notre point de vue, trop peu inscrite sous l'angle narratologique tel que l'évoquait Roland Barthes dans son ouvrage *Mythologies*

paru en 1957 ainsi que dans son *Introduction à l'analyse structurale des récits* paru en 1966.

Innombrables sont les récits du monde. C'est d'abord une variété prodigieuse de genres, eux-mêmes distribués entre des substances différentes, comme si toute matière était bonne à l'homme pour lui confier ses récits : **le récit peut être supporté** par le langage articulé, oral ou écrit, **par l'image, fixe ou mobile**⁵, par le geste et par le mélange ordonné de toutes ces substances; il est présent dans le mythe, la légende, la fable, le conte, la nouvelle, l'épopée, l'histoire, la tragédie, le drame, la comédie, la pantomime, le tableau peint [...], le vitrail, le cinéma, les comics, le fait divers, la conversation. De plus, sous ses formes presque infinies, le récit est présent dans tous les temps, dans tous les lieux, dans toutes les sociétés; le récit commence avec l'histoire même de l'humanité; il n'y a pas, il n'y a jamais eu nulle part aucun peuple sans récit. [...]. Toutes les classes, tous les groupes humains ont leurs récits, et bien souvent ces récits sont goûtés en commun par des hommes de cultures différentes, voire opposées : le récit se moque de la bonne et de la mauvaise littérature : international, transhistorique, transculturel, le récit est comme la vie (Barthes, 1977, p. 1). (C'est nous qui soulignons.)

On le voit clairement chez Barthes, la notion de récit englobe une infinité d'expressions beaucoup plus larges que les applications retenues par les analyses du « nouvel ordre narratif » que l'on retrouve dans l'ouvrage de Salmon. Outil de manipulation des masses, le storytelling opère manifestement un véritable détournement de la fonction narrative qui, depuis Aristote, Bergson, Ricoeur, entre autres, avait permis de définir l'identité de *l'espèce fabulatrice* que nous sommes.

L'humanité gémit, à demi écrasée sous le poids des progrès qu'elle a faits. Elle ne sait pas assez que son avenir dépend d'elle. À elle de voir d'abord si elle veut continuer à vivre. À elle de se demander ensuite si elle veut vivre seulement, ou fournir en outre l'effort nécessaire pour que s'accomplisse,

jusque sur notre planète réfractaire, la fonction essentielle de l'univers, qui est une machine à faire des dieux (Bergson, 1992, p. 338).

Les dieux évoqués par Bergson ne seraient-ils pas désormais ceux que l'on qualifie d'*hollywoodiens* ? Comment, dans ce contexte, poursuivre notre analyse largement inspirée par notre « décodeur » narratif ? À partir du moment où l'usage du récit se veut principalement commercial, et cesse progressivement de se déployer dans le but d'abreuver et nourrir la dimension existentielle des humains que nous sommes, il parvient en quelque sorte à constituer notre environnement quotidien. Tout se passe, en effet, comme si les médias, désormais autonomes, ne faisaient que s'entretenir entre eux. Ce point de vue que l'on retrouve aussi bien dans les écrits de Baudrillard que dans ceux de Virilio nous paraît des plus pertinents car il correspond à ce que nous vivons quotidiennement.

Ayons recours ici à l'exemple du cinéma hollywoodien afin de bien mesurer son influence omniprésente sur notre vie quotidienne. À partir du moment où ce dernier s'est mis à fabriquer des films à la chaîne et à confondre le spectateur qui ne sait plus discerner où s'arrête la réalité et où commence la fiction, la voie était toute tracée pour que les *spins doctors*⁶ puissent exercer leur coercition sur nos mentalités quotidiennes. Si comme nous l'avons vu précédemment, toute la pseudo-réalité qui domine aujourd'hui l'expérience humaine faisait dire à l'écrivain britannique de science-fiction J. G. Ballard que nous vivons à l'intérieur d'un énorme roman, force est aujourd'hui de constater que nous vivons

⁶ *Spin doctor* : conseiller en communication dont la principale tâche consiste à façonner une image de marque.

plutôt à l'intérieur d'un interminable film (ou d'une interminable série...). Si, par ailleurs, à titre d'exemple, on a pu longtemps dire que c'est Wall Street ou encore Washington qui menait le monde, on se doit désormais de constater que c'est bien plutôt Hollywood qui joue ce rôle depuis un bon moment déjà.

Alors que la conception aliénante du récit médiatique, qui *raconte et persuade*, à laquelle se résume la pensée de Salmon, celle, plus large, qui découle des assises narratologiques se révèle plus inspirante – et laisse ouverte la voie transdisciplinaire, transhistorique et transculturelle (comme la qualifiait Barthes dès le milieu du 20^{ème} siècle) que nous souhaitons toujours privilégier.

De notre point de vue, impossible donc de soustraire la narrativité de toute pratique artistique et nous chercherons à faire ressortir des œuvres que nous analyserons le fait qu'aussi bien leurs conceptions, leurs constructions et leurs mises en scène reposent indéniablement sur *l'élaboration d'un récit de nature complexe*. Dans ce contexte qualifier une œuvre d'art de narrative serait donc, comme l'affirme Francis Moreau, « attester de sa richesse et de son intelligence » (Moreau, 2007, p. 51).

7. Art et intentionnalité : subversion de l'image et de son récit

Un objet industriel peut ainsi se voir élever au rang d'objet d'art par le seul choix de l'artiste. La beauté n'est plus l'alibi de la création, seule l'idée domine. **Intervient alors une pensée critique qui désacralise l'art et dont l'implication politique est sous-jacente. L'artiste se fait militant** (C'est nous qui soulignons; Bidaine, 2011, p. 10).

[...] j'ai créé une pensée nouvelle pour cet objet.

—Marcel Duchamp à propos de *Fountain* (cité dans Bidaine, 2011, p. 10).

Toujours à propos de l'œuvre de Marcel Duchamp, *Fountain* (1917), rappelons brièvement ici l'interprétation proposée antérieurement par Michel Onfray dans la présente introduction. Ce dernier évoquait la mort de la Beauté faisant place au Sens en Art à partir du moment où Duchamp décida de « décréter » que l'urinoir sur lequel il apposa sa signature (dans les faits, il la signa du nom de son fabricant : R. Mutt) acquérait, de ce fait, le statut d'œuvre d'art. Dans son ouvrage *L'Œuvre d'art et ses intentions* (2012), le philosophe Alessandro Pignocchi explore de façon spécifique la dimension « intentionnelle » des œuvres d'art et il tente de démontrer qu'il nous est impossible de saisir adéquatement nos relations aux œuvres d'art sans le recours obligé à l'intentionnalité même de l'artiste. S'appuyant sur la réflexion critique du philosophe américain Arthur C. Danto (1989), Pignocchi nous ramène, à son tour, à *Fountain* de Marcel Duchamp, œuvre ci-haut évoquée. Il soutient que cette « création » ne visait nullement à faire disparaître la frontière entre une œuvre d'art et un quelconque objet, mais bien au contraire à la révéler. Ainsi donc, malgré le fait que, pour l'essentiel, tous les urinoirs se ressemblent, il appert néanmoins que ces derniers n'ont manifestement pas tous la même signification :

L'attribution du sens serait donc l'acte minimal qui permet de « transfigurer » un objet banal en œuvre d'art. Puisque Danto recherchait l'essence de l'art, il lui fallait aussi préciser en quoi le sens de l'œuvre d'art se différencie de celui porté par d'autres véhicules de sens, tels que les phrases du langage ordinaire. D'après lui, le sens de l'œuvre se distingue par son caractère implicite, par sa parenté avec la métaphore et par le fait qu'il appelle à une reconstruction active de la part du spectateur, une interprétation qui s'appuie sur le contexte de production de l'œuvre et, plus précisément, sur le contexte artistique (Pignocchi, 2012, p. 67-68).

Découlant de ce point de vue, il nous paraîtra opportun, dans la suite de la présente réflexion, de nous appuyer également, sur le « scénario intentionnel » décrit par Danto et Pignocchi si l'on souhaite interpréter les œuvres que nous examinerons sous l'angle de la communication politique. En effet, comment lire/interpréter/décoder le processus de détournement au cœur même de ces réalisations, sans mettre en lumière l'intention manifestement subversive de l'artiste, c'est-à-dire celle « de véhiculer du sens sur un mode particulier » (p. 147). Saisir les intentions politiques communicationnelles des artistes se révélera donc un des enjeux majeurs de notre réflexion.

Le modèle intentionnel trouve donc là un dernier ingrédient à son fondement psychologique. Les liens constatés entre production et perception aident à comprendre comment nous retrouvons, même implicitement, la démarche derrière l'œuvre, et pourquoi cette récupération peut concerner des nuances subtiles de son processus de production [...] (Pignocchi, 2012, p. 173).

Comme l'explique Jean-Marie Schaeffer dans sa préface à l'ouvrage de Danto, *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art* (1989), notre capacité analytique des œuvres d'art repose sur le « fait que l'œuvre d'art possède une structure intentionnelle, c'est-à-dire qu'elle est à propos de quelque chose » (p. 12) que l'on se doit impérativement de décoder. Toutefois, bien que cette structure intentionnelle n'appartienne pas en tant que tel à l'entité artistique, c'est à travers elle que l'artiste construit son œuvre en affirmant les choix qui sont les siens. Par ailleurs, ce modèle intentionnel repose également sur le pouvoir de l'art qui, selon Danto, relève purement et simplement de la rhétorique auquel l'artiste a recours. Comme l'explique Schaeffer, « l'œuvre d'art n'est pas un objet qui est

donné et qu'on peut voir de manière neutre, mais une structure sémiotique qui est construite dans et par l'interprétation » (p. 13) que l'on peut en faire.

Construire des représentations, réaffirmons-le à nouveau ici, implique nécessairement de faire appel, sans doute inconsciemment, à notre capacité « fabulatrice ». Raconter des histoires en « images » nous paraît donc, la piste exploratoire la plus pertinente pour interpréter de manière transdisciplinaire le travail des artistes dont nous examinerons les réalisations à caractère politique. Bien que parler d'image et de narrativité puisse, à première vue, soulever de nombreuses questions relatives à la définition même de ce qu'est un récit (impliquant une suite d'événements et une temporalité, par exemple) - plus encore d'ailleurs lorsqu'il s'agit d'images fixes comme celles que nous analyserons (et non pas celles du cinéma, par exemple) - nous tenterons de démontrer que le récit révèle distinctement sa présence au cœur des photographies « manipulées » diversement par les artistes dont nous examinerons les œuvres. Comme nous le verrons, « *l'effet-narration* » (Bergala, 1978, p. 16) s'affirmera/s'affichera au cœur des « mises en scènes » à coloration politique des œuvres étudiées – et cela découlera directement de « l'intentionnalité » rhétorique narrative/subversive manifestée par les artistes.

Dans son ouvrage intitulée *Le livre d'images* (2009), l'écrivain Alberto Manguel s'exprimera à sa façon sur ce même sujet. Son premier chapitre, « LE SPECTATEUR ORDINAIRE. L'image récit », n'est d'ailleurs pas sans lien avec notre propos. L'auteur y invite implicitement le « lecteur-spectateur » à se réappropriier l'univers multiple et diversifié de la représentation.

Lorsque nous lisons des images – de quelque nature qu’elles soient, en vérité : peintes, sculptées, photographiées, bâties ou représentées -, nous leur conférons la qualité temporelle de narrations. Nous étendons à un avant et un après ce qui est limité par un cadre et, grâce à l’art de raconter des histoires (qu’elles soient d’amour ou de haine), nous prêtons à l’image fixe une vie infinie et inépuisable (Manguel, 2009, p. 29-30).

Aux dires de Manguel, « Les images, comme les mots, sont le matériau dont nous sommes faits » (p. 22) – elles constituent notre univers et nous instruisent à son sujet. Sans elles, il nous serait difficile, voire impossible, de nous définir. C’est à travers les significations que nous fabriquons à partir d’elles que nous parvenons à donner sens au *dialogue* que nous entretenons inexorablement avec nous-mêmes.

Concernant le rôle fondamental joué par la *pulsion narrative* (Fullford) et plus particulièrement par ses expressions à caractère iconique dans le domaine artistique - aux théories fondatrices développées par des penseurs tels Bergson, Barthes et Ricoeur, s’ajouteront les réflexions de divers auteurs tels Jerome Bruner (*Pourquoi nous racontons-nous des histoires?*), Robert Fullford (*L’instinct du récit*), Thierry Hentsch (*Raconter et mourir*), Nancy Huston (*L’espèce fabulatrice*) et Philippe Sohet (*Images du récit*) dans le but de consolider nos assises explicatives. Au final, ces dernières nous permettront d’éclairer la suite de notre réflexion qui s’appuiera⁷ sur le constat indéniable que l’image se doit indubitablement d’être vue comme *narrative*.

⁷ À cette fin, nous nous référons à notre mémoire de maîtrise en études littéraires *Fiction(s) du récit et construction du réel. Étude de la représentation du personnage de « détective privé imaginaire » dans Dreaming of Babylon. A Private Eye Novel 1942 (1977) de Richard Brautigan, (UQTR. 2017), qui analysait ces questions dans le cadre d’un chapitre intitulé « La narrativité comme technique de survie » (p. 15-39).*

De façon plus précise, nos trois principaux angles de lecture/réflexion des œuvres d'art seront les suivants : dans un premier temps faire ressortir le point de vue de celui/celle qui crée. Dans un second temps, le point de vue du regardeur, c'est-à-dire celui/celle qui perçoit. Enfin, dans un troisième temps, questionner l'objet artistique en lui-même, du point de vue de ses propriétés formelles.

Afin de bien comprendre les « manipulations iconiques narratives » qui feront l'objet de notre démonstration, notre développement s'amorcera par un chapitre (un) intitulé *Complexité/Transdisciplinarité* qui nous permettra d'éclairer plus spécifiquement notre approche méthodologique - et il s'organisera ensuite en quatre principaux chapitres distincts qui, tous s'appuieront sur une méthodologie relevant de la transdisciplinarité. Pour l'essentiel, ce chapitre renvoie directement aux conditions analytiques qui furent les nôtres dans le cadre du présent travail – ainsi qu'aux questions spécifiques sur lesquelles repose notre itinéraire réflexif. Dans le but d'éclairer les choix théoriques que nous avons initialement élaborés (artistes et œuvres retenu(e)s, regardeur, décodeur, récit, transdisciplinarité), nous avons fait le choix d'illustrer notre propos en ayant recours à deux modèles analytiques qui, bien que distincts, au final se rejoignent. Dans un premier temps, nous proposerons l'analyse d'une œuvre de John Heartfield – et dans un deuxième temps, celle d'une œuvre de Cindy Sherman. Bien que ces deux approches artistiques n'aient, en apparence, que bien peu d'éléments en commun, nous chercherons à travers ces exemples précis à démontrer qu'ils reposent essentiellement sur un processus similaire d'appropriation conduisant au détournement de sens. En établissant une base d'interprétation transdisciplinaire, nous démontrerons comment il nous sera possible de

traduire un récit fondé sur la complexité même de l'intentionnalité des artistes dont nous analyserons les œuvres dans le cadre quatre chapitres thématiques qui suivront.

Dans « *Découper/Critiquer : regards sur la politique* » (chapitre deux) nous examinerons le phénomène de la propagande ainsi que celui du radicalisme politique. À cette fin, nous chercherons d'abord à réévaluer le phénomène de la « manipulation mentale des masses » tel que défini par le penseur américain Edward L. Bernays, auteur de *Propaganda* (1927) – et qui qualifiait cette dernière de « fabrique du consentement ». Pour illustrer notre propos, nous analyserons une sélection des diverses œuvres des artistes John Heartfield et Shepard Fairey dit Obey. Dans le but de bien comprendre et cerner leur activisme politique, nous examinerons d'abord de façon spécifique et détaillée la pratique du photomontage – pratique qui découlera de celle du collage et qui fit son apparition dans divers courants artistiques du début du 20^{ième} siècle. Seront, par la suite, présentées deux volets tout autant distincts dans le temps (20^{ième} et 21^{ième} siècles) que dans le discours politique spécifique de chacun de ces deux artistes. Deux volets qui, par ailleurs, se rejoindront dans la pratique d'une mise en récit « émancipatrice » des images manipulées/détournées. Le modèle narratif sera ici utilisé pour non seulement interpréter leurs œuvres, mais également dans le but de questionner la dimension aliénante des sociétés respectives auxquelles appartiennent ces artistes. D'un point de vue général, ce chapitre renvoie aux possibilités d'expliquer et de comprendre le rôle résolument complexe joué par la politique dans le monde de l'art. Les contributions conjuguées des artistes retenus nous permettront de saisir deux approches distinctes du militantisme artistique, celle de Heartfield qui s'attaqua à la montée du nazisme en Allemagne au cours

des années 1930, puis celle de Fairey et son regard critique portant sur les dérives politiques multiples de nos sociétés contemporaines. Le recours démonstratif à ces deux approches radicales d'un point de vue politique devrait nous permettre de mettre en lumière la manière grâce à laquelle notre parcours réflexif vise essentiellement à expliquer comment le sens vient aux images.

Le chapitre trois, « *Désirer/Consommer* : regards sur la société de consommation » étudiera la remise en question des valeurs de la culture de masse en art. Pour ce faire, nous ferons appel à deux artistes américains, en l'occurrence, Andy Warhol et Barbara Kruger. Un homme, une femme. Le premier associé au mouvement du Pop Art (20^{ième} siècle) et la seconde se rattachant au néo-conceptualisme (20-21^{ième} siècles). Dans le but de proposer une lecture adéquate de leurs œuvres respectives, s'imposera d'abord la nécessité de bien comprendre la place et le rôle occupée par *l'image* afin de saisir l'importance médiatique de cette dernière dans la culture de masse du début des années 1960 à nos jours. Nous nous inspirerons alors des recherches de l'historien américain Daniel J. Boorstin qui publiait son livre intitulé *L'Image* en 1961, ainsi que de plusieurs autres penseurs qui ont diversement validé ses thèses par la suite en s'attardant au rôle de plus en plus envahissant de l'image dans nos sociétés médiatiques. « Fabriquer des images narratives » sera, à nouveau, l'angle sous lequel nous proposerons nos analyses interprétatives des œuvres respectives des deux artistes retenus. Des « fictions du réel » nous passerons aux « réalités de la fiction » lorsque viendra le temps de mettre en lumière les processus narratifs sur lesquels s'appuient les réalisations de ces deux artistes américains. Désirant également mettre critiquement en cause l'envahissement exhaustif et

exagéré de l'image dans notre quotidien que nous évoquions plus haut, nous tenterons de démontrer comment Warhol a profondément transfiguré le monde de l'art en le banalisant à travers les objets du quotidien qu'il met en valeur dans ses œuvres. En ce qui concerne Kruger, artiste influencée, entre autres, par l'approche esthétique de Heartfield, nous verrons, d'une façon complémentaire, comment le texte « visuel » qu'elle élabore de façon systématique à travers ses œuvres, se veut interpellatoire des consommateurs aveugles et aliénés que nous sommes devenus depuis que l'image, sous ses multiples formes, n'a de cesse de se substituer au réel dans la culture de masse. En dépit du fait que nous soyons ici en présence de deux approches artistiques largement distinctes d'un point de vue formel, nous chercherons à mettre en lumière le processus artistique de déconstruction sous-jacent qui caractérise aussi bien les réalisations de Warhol que celles de Kruger.

Notre quatrième chapitre intitulé « *Fabuler/Captiver* : regards sur la célébrité » cherchera à décortiquer le phénomène en question à travers certaines de ses manifestations artistiques. À nouveau, Warhol et Kruger seront ici les artistes interpellés dans le but de présenter deux visions distinctes du phénomène de la célébrité. Comme il se doit, avant de nous lancer dans l'examen spécifique des œuvres de ces deux artistes, il nous importera de rendre compte de diverses analyses et interprétations de la célébrité. Pour ce faire, nous remonterons aux réflexions initiales d'Edgar Morin sur le sujet (1957), pour ensuite examiner d'autres points de vue plus contemporains, tels qu'ils ont été élaborés par plusieurs chercheurs spécialistes de ce sujet. Une fois cette étape franchie, nous nous consacrerons, à nouveau, à l'analyse narrative des œuvres de Warhol et Kruger, afin de

consolider notre lecture interprétative de nature transdisciplinaire et portant sur le phénomène de la « starisation ». Alors que chez Warhol, on assistera à nouveau à un processus de transfiguration artistique du banal – cette fois, ce seront des célébrités (du monde cinématographique et du domaine politique) qui seront par lui présentées toujours comme si l'on se retrouvait en présence d'objets du quotidien. Concernant Kruger, une approche distincte nous servira de base dans le but de mettre en lumière sa vision du phénomène de la célébrité. En effet, c'est essentiellement en créant un « malaise » chez le regardeur qu'elle aura à nouveau recours au figuratif et au discursif pour construire ses réalisations et ainsi nous transmettre sa propre vision du phénomène concerné.

Concernant, le chapitre cinq, « *Fustiger/Confronter* : regards sur les rôles de genre et le féminisme », il sera consacré à ces questions telles qu'elles sont abordées dans le domaine artistique, principalement par l'artiste néo-conceptuelle américaine Cindy Sherman (1954-). De façon complémentaire, d'autres pratiques artistiques portant sur ce même sujet feront également l'objet d'analyses (ex. Kruger et les Guerrilla Girls). Auparavant, s'imposera à nous, le développement de sections réflexives portant sur la pratique de la photographie contemporaine, en particulier sur sa dimension communicationnelle, artistique, politique et militante. Dans ce dernier chapitre thématique, notre réflexion s'appuiera sur de nouveaux éléments interprétatifs. En effet, pour bien comprendre les interventions des artistes retenus, notre analyse devra rendre compte de la place nouvelle occupée par la photographie dans le monde de l'art à partir des années 1970. Fait essentiel à remarquer, le « tableau photographique » imposera une nouvelle lecture des œuvres militantes des artistes féministes. Leurs réalisations

diversifiées serviront clairement de lieux d'élaboration conceptuelle dans le but critique et politique de questionner la place de la femme dans la société et dans le monde de l'art. Des images du monde publicitaire à celles du cinéma, les appropriations et les détournements opérés par les artistes féministes chercheront à mettre en place une nouvelle dynamique de lecture et de réception des multiples œuvres réalisées. Chez Sherman, en particulier, on retrouvera des personnages dans des situations fictionnelles qu'elle cherche à incarner – alors que chez Kruger et les Guerrilla Girls on se retrouvera plutôt en présence de modes visuels de représentation débouchant sur une diversité d'énoncés plus directement radicaux.

Enfin, dans notre conclusion, « *Récits esthétiques et communication politique* », nous reviendrons sur l'ensemble de notre démarche en en proposant une synthèse élaborée. Au final, les différentes parties constitutives de notre exploration communicationnelle des divers phénomènes sociologiques abordés, constitueront une analyse des discours politiques dans le domaine artistique qui, non seulement, donne à voir, mais également à penser. Pour le dire autrement, c'est donc dans le contexte d'une structure analytique se voulant complexe et diversifiée que la transdisciplinarité nous aura permis d'adopter et de proposer un parcours narratif relevant principalement du second degré en art et politique. Ainsi, c'est en nous attardant à « dire la fonction et la signification » des œuvres des artistes retenus que nous avons principalement cherché à en traduire le résultat en ayant recours au concept de « détournement de sens ». Essentiel et fondamental, ce concept associé à la manipulation artistique et politique des images déjà existantes s'affirme comme un processus de démontage des notions de « vrai » et de

« faux » à travers un geste d'appropriation qui se trouve à la base des pratiques artistiques ayant été l'objet d'analyses dans nos quatre chapitres thématiques. L'ensemble de ces questionnements nous permettra-t-il, pour autant, de parler d'approche transdisciplinaire ? Nous pensons que oui car, comme l'expliquait Basarab Nicolescu, notre approche se situera entre/à travers/au-delà des disciplines, et cela, tout en visant l'unité de la connaissance. Notre chapitre méthodologique qui suit se penchera de façon spécifique sur cette question.

CHAPITRE 1. MÉTHODOLOGIE : COMPLEXITÉ/TRANSDISCIPLINARITÉ

SIMPLICITÉ :

On ne pourra dessiner le simple qu'après une étude approfondie du complexe. —
—Gaston Bachelard, *Le nouvel esprit scientifique*

COMPLEXITÉ :

S'il y a effectivement *homo sapiens, faber, oeconomicus, prosaicus*, il y a aussi, et c'est le même, l'homme du délire, du jeu, de la consommation, de l'esthétique, de l'imaginaire, de la poésie. La bipolarité *sapiens-demens* exprime à l'extrême la *bipolarité* existentielle des deux vies qui tissent nos vies, l'une sérieuse, utilitaire, prosaïque, l'autre ludique, esthétique, poétique [...] Si *homo* est à la fois *sapiens* et *demens*, affectif, ludique, imaginaire, poétique, prosaïque, si c'est un animal hystérique, possédé par ses rêves et pourtant capable d'objectivité, de calcul, de rationalité, c'est qu'il est un *homo complexus* (Morin, 2001, p. 130).

NARRATIVITÉ

La pérennité du récit sous toutes ses formes (théâtre, conte, chant, roman, film), sa présence dans presque toutes les cultures disent combien l'histoire, sacrée ou profane, grande ou petite, « fictive » ou « authentique », est nécessaire à l'homme. Elle constitue le témoignage le moins contraint, le plus vif, le plus répandu, le plus ancien que les textes écrits nous aient gardé de la mémoire humaine.

—Thierry Hentsch, *Raconter et mourir*

1. Présentation du sujet : « notre regard sur la transdisciplinarité et sa méthodologie »

Notre examen de la notion de *transdisciplinarité* de même que celui de la méthodologie transdisciplinaire à travers certaines applications qui seront évoquées dans les prochaines pages du présent chapitre nous conduiront à la conclusion suivante : nos recherches doctorales en *communication politique*, par le fait qu'elles concernent une diversité de champs de réflexion issus d'horizons divers – philosophie, sociologie, histoire, politique, art et esthétique, notamment – semblent nous inviter à porter un regard analytique et méthodologique dont le caractère transdisciplinaire s'impose on ne peut plus clairement.

L'objectif ici poursuivi consiste à rendre compte de notre parcours réflexif en nous assurant d'expliquer adéquatement de quelle façon nous approcherons les œuvres étudiées de manière transdisciplinaire dans les chapitres à venir qui constitueront l'essentiel de notre démonstration. Nous le ferons en plusieurs étapes, afin de retracer le chemin qui fut le nôtre lors de cette démarche. Un peu, dirons-nous, comme si nous propositions au lecteur une *carte routière* détaillant les *lieux* par lesquels nous nous devons de passer pour atteindre nos objectifs. Au total, *huit (7 +1) points d'observation* nous permettront de *refaire le chemin* qui fut le nôtre pour parvenir à notre *destination*.

Dans un premier temps, nous présenterons sommairement les artistes retenus, avant, deuxièmement, de présenter les raisons pour lesquelles nous les avons choisis. Troisièmement, nous expliquerons comment s'est opéré la sélection des œuvres de ces artistes à des fins d'analyse. Quatrièmement, il nous importera de revenir sur la notion de

« décodeur » que nous avons élaborée dans le cadre de notre introduction, celle relative à la narrativité de l'image, dans le but explicite de démontrer comment les artistes sont parvenus à subvertir l'image et son récit à des fins socio-politiques. Cinquièmement, nous nous devrons d'expliquer comment nous avons cherché à traduire ce récit grâce à deux notions essentielles et distinctes : la monstration et la narration. Sixièmement, nous présenterons un bref résumé des interprétations analytiques auxquelles nous sommes parvenues grâce au recours à notre approche méthodologique de nature transdisciplinaire. Nous le ferons alors en présentant un exemple précis du mode d'analyse utilisé pour décoder une œuvre à teneur politique. Nous examinerons, septièmement, différentes propositions de définition de la notion de transdisciplinarité ainsi que divers exemples d'application de son approche méthodologique dans le but d'explicitier le choix de cette approche. Enfin, en conclusion, nous proposerons un autre exemple, se voulant particulier, que l'on pourrait qualifier d'examen parallèle d'analyse transdisciplinaire d'une œuvre d'art.

1.1 Qui sont les artistes que nous avons retenus ?

Notre sélection des artistes retenus n'a rien d'aléatoire, car le domaine de « l'art et la communication politique » concerne ici des démarches spécifiques qui ont eu cours lors du 20^{ième} et du 21^{ième} siècles. Interrogeant d'entrée de jeu le champ du militantisme et de la propagande, nous avons retenu un artiste allemand, John Heartfield (1891-1968), qui œuvra à l'époque du nazisme ainsi qu'un artiste américain contemporain, Shepard Fairey dit Obey (1970-). Analysant une autre thématique à teneur socio-politique, nous avons,

dans un deuxième temps, retenus les artistes américains Andy Warhol (1930-1987) et Barbara Kruger (1945-) dans le but de mettre en lumière leur regard sur la société de consommation et la culture de masse du milieu du 20^{ième} siècle à nos jours. Notre troisième thématique, celle de la célébrité, nous a conduit à retenu à nouveau Warhol et Kruger dans le but, cette fois, d'interroger ce phénomène à travers deux perspectives distinctes élaborées par ces artistes en tenant également compte de l'époque de réalisations de leurs œuvres. Enfin, c'est principalement grâce à l'artiste américaine contemporaine Cindy Sherman (1954-) que nous interro-

gerons la thématique des rôles de genre et celle du féminisme dans un quatrième temps. Précisons, toutefois, qu'il y aura également lieu de considérer à nouveau certaines des interventions artistiques de Kruger sur ce sujet, ainsi que celles d'un groupe d'artistes féministes américaines, les Guerrilla Girls.

1.2 Pourquoi avoir choisi ces artistes ?

La réponse est simple : principalement pour ce qu'ils ont en commun, et ce, en dépit de la grande diversité de leurs interventions artistiques. Nous nous référons ici à la pratique du « détournement d'images » à des fins de communication socio-politique. Bien que cette pratique repose, comme nous le verrons, sur une grande variété de pratiques artistiques, elle s'incarne fondamentalement à travers une « réappropriation » d'images existantes qui sont diversement « manipulées » par les artistes. D'un sens premier, ces images sont conduites à un sens second qui nous révèle le message politique de chacun des artistes dont nous examinerons les œuvres.

1.3 Quelles œuvres analyserons-nous ?

En principe, on s'intéressera à l'œuvre entière de chacun des artistes, mais nous avons systématiquement fait une sélection de quatre à huit œuvres par artistes qui sera effectuée à des fins d'analyse interprétative dans le cadre de chacun des chapitres de notre démonstration. L'objectif ici poursuivi consiste à illustrer au mieux le message véhiculé par chacune de ces œuvres en regard des diverses thématiques retenues, et ce, en s'assurant de bien mettre en lumière les pratiques artistiques respectives de chacun des artistes.

1.4 Revenir sur la notion de « décodeur »

Développée dans le cadre de notre introduction, cette notion se révélera fondamentale – et, en ce qui concerne notre démonstration, elle peut se résumer à l'énoncé suivant : *l'image est narrative*. Mais qu'en est-il du *récit* véhiculé par chacune des œuvres que nous analyserons. Encore une fois, la présente question fut initialement abordée lors de notre introduction, mais elle sera réactivée sous l'angle transdisciplinaire que nous avons retenu, lorsque viendra le temps de *décoder* chacune des œuvres qui feront l'objet d'une lecture interprétative. Dans les quatre chapitres de notre démonstration, cette démarche se verra en constante réévaluation en raison des multiples disciplines qui seront requises pour saisir le message à teneur politique des artistes retenus, à savoir, celui reposant sur la *subversion de l'image et de son récit*.

1.5 Traduire le récit : monstration vs narration

Retour, à nouveau obligé, à notre introduction dans le cadre de laquelle nous avons élaborée notre lecture en *deux temps* de chacune des œuvres. Dans les faits, nous avons

déjà fourni un bref aperçu du processus d'interprétation narrative qui sera le nôtre. Ce dernier s'articulera essentiellement autour de deux notions fondamentales : *monstration vs narration*. Nous confronterons donc *ce que l'on voit* – la monstration (c'est-à-dire le sens premier) avec *ce que l'image raconte* (c'est-à-dire le sens second). Essentiel de le préciser à nouveau, c'est grâce à une combinaison *transdisciplinaire* de plusieurs domaines du savoir (art, communication, politique, sociologie, philosophie, sémiologie, rhétorique, notamment) que nous y parviendrons. Précisons, par ailleurs, que cette combinaison transdisciplinaire reposera sur une approche inductive des œuvres étudiées.

1.6 Un exemple concret d'analyse transdisciplinaire d'une œuvre d'art

Citons ici un passage de notre démonstration à venir : « Pour chacune des œuvres, le parcours analytique suivant sera utilisé :

1. La Monstration. Premièrement : comment l'artiste configure-t-il son œuvre ? Description de l'œuvre et de la technique utilisée. Deuxièmement : Démontrer/D'énoncer/Détourner ou l'art de la contre-propagande : l'intentionnalité de

l'artiste (le but de l'œuvre et le public visé). Pourquoi, plus précisément, pour quoi faire et pour quoi dire ?

2. La Narration. Le Pré-Sens ou qu'en est-il du « récit » particulier proposé par cette œuvre ? »

L'Œuvre retenue en est une de l'artiste allemand John Heartfield (1891-1968).

Voici, à travers cet exemple, une illustration de notre approche analytique.

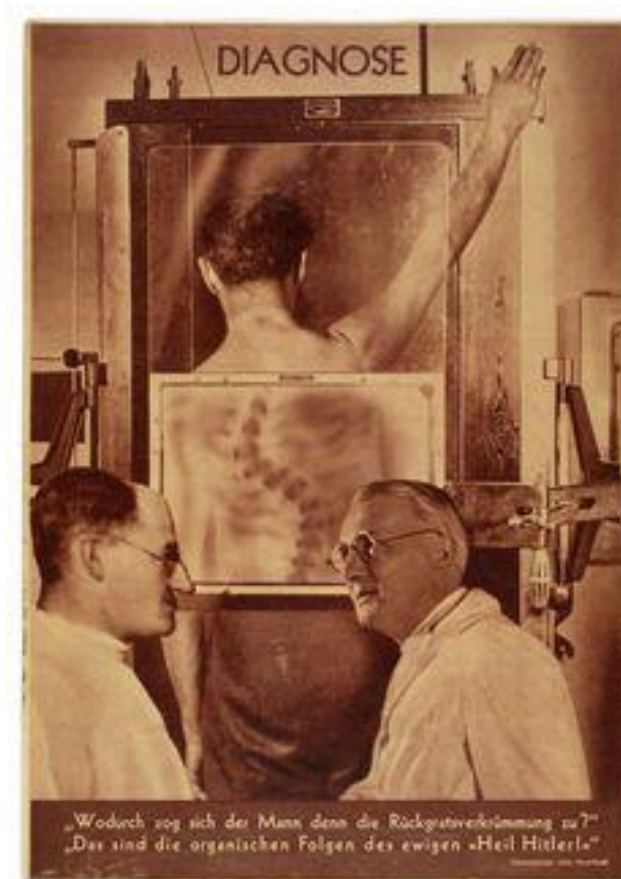


Figure 2. John Heartfield, Diagnose (Diagnostic), AIZ, no 34, 1935

1. La Monstration. Visuellement, nous assistons ici à une conversation entre deux médecins qui discutent devant l'image radiographique d'un homme que l'on voit de dos. Que lit-on au bas de l'image ? « Qu'est-ce qui a causé la déformation de la colonne vertébrale ? » « Ce sont les conséquences organiques d'interminables *Heil Hitler* ». Cette œuvre se présente à nous comme si les trois « personnages » se trouvaient dans un environnement hospitalier. Un individu, on le suppose, s'est rendu à l'hôpital pour passer une radiographie. Bien sûr, en réalité, il n'est pas possible de pouvoir voir directement une colonne vertébrale comme sur l'image présentée. Cela dit, il n'en reste pas moins qu'outre le résultat radiographique, ce qui frappe le plus, c'est le salut nazi effectué par le personnage du patient qui, on le devine, est allé voir le médecin pour connaître la source de ses douleurs. Heartfield a construit cette image en s'appropriant diverses images existantes qui lui ont permis de recréer la « scène » que l'on observe.

Démontrer/Dénoncer/Détourner ou l'art de la « contre-propagande ». Cette œuvre de Heartfield publiée dans la revue d'allégeance communiste *AIZ* repose sur une approche artistique qui se veut clairement « contre-propagandiste ». En effet, en 1935, en Allemagne, on assistait à la montée du nazisme et certaines forces de l'opposition associées aux travailleurs allemands y répliquaient de diverses façons. C'est d'ailleurs à ces derniers que les réalisations de l'artiste s'adressaient. S'appuyant sur une démarche idéologique relevant de la résistance au nazisme, Heartfield construit, en manipulant des images, plus précisément en les « détournant » un message qui pourrait être considéré comme politique.

2. La Narration. Le Pré-Sens ou qu'en est-il du « récit » particulier proposé par cette œuvre ? Qu'est-ce que Heartfield nous raconte ? L'histoire de trois personnages qui vivent une situation très particulière. Les médecins doivent se demander comment traiter, soulager ou guérir une telle « blessure ». Peut-être leur faudra-t-il informer leur patient que s'il souffre d'une déformation de la colonne vertébrale, c'est en raison de son adhésion à l'idéologie nazie et de sa participation à des événements et/ou manifestations pour soutenir le Führer. C'est bel et bien une « histoire » que configure et raconte Heartfield. Fictive certes, mais reposant sur une contextualité politique réaliste, celle de dénonciation de l'endoctrinement du peuple allemand, qui en assure la crédibilité. On pourrait aussi penser que l'artiste voulait également « faire rire » son public en se moquant ouvertement des adeptes du nazisme. Sans nécessairement parler d'une « histoire » drôle, on peut quand même supposer que les lecteurs de la revue *AIZ* en saisissaient le côté satirique en regardant la réalisation de l'artiste, en même temps qu'ils percevaient le danger qui pesait sur la démocratie allemande.

Bref retour sur notre lecture interprétative de *Diagnose*. Dans un texte intitulé « John Heartfield : l'œuvre opératoire », Frank Knoery affirme ce qui suit : « L'œuvre de John Heartfield est issue d'une époque troublée, secouée par les crises politiques et dont la réalité s'était imposée avec violence aux artistes » (Evans *et al.*, 2006, p. 33). Et plus loin, il souligne que c'est « [...] en proposant pour mode opératoire une synthèse programmatique de l'art et de la politique [...] » (p. 41) que l'artiste configure ses réalisations. L'intérêt d'un tel point de vue repose sur le fait qu'il nous permet d'affirmer que le phénomène de la réception de l'œuvre d'art est nécessairement « pluriel » - et c'est

en ce sens que, selon nous, l'appropriation/manipulation des images opérées par Heartfield se doit d'être examinée sous un angle transdisciplinaire. En effet, pour lire/décoder *Diagnose* notre interprétation doit s'inscrire dans un processus tout autant historique et sociologique, que politique et artistique (à titre d'exemple, le salut d'Hitler n'est rien si on n'en connaît pas la portée dans un contexte politique et historique). Par ailleurs, en exploitant une thématique iconique donnée, l'artiste nous convie, indirectement, à avoir recours aussi bien à la sémiologie qu'à la rhétorique afin de saisir adéquatement le second degré du message que ce dernier souhaite livrer à travers le détournement des images auquel il a recours (par exemple, pour saisir le rôle « métaphorique » de l'image du bras droit du patient qui effectue un salut). Tous les éléments iconiques ici mélangés génèrent un message politique qui témoigne de l'intentionnalité de l'artiste qui vise d'abord et avant tout à sensibiliser et à dénoncer. Au regardeur s'impose donc la nécessité de mieux saisir le caractère complémentaire des différentes disciplines évoquées et l'exigence d'une conjugaison interprétative, si l'on souhaite saisir la *mise en récit* éclairante, pertinente et dérangeante opérée par l'artiste.

Selon Knoery :

Heartfield a dépassé l'expérience du collage dadaïste et l'a adaptée à un mode de représentation et de diffusion qui n'appartient pas traditionnellement au champ de l'histoire de l'art. Pourtant, en proposant pour mode opératoire une synthèse programmatique de l'art et de la politique, il fournissait une réponse singulière à l'une des préoccupations centrales des avant-gardes : la légitimation sociale de l'œuvre d'art (Evans *et al.*, 2006, p.41).

À travers l'exemple de *Diagnose*, on constate qu'il est possible, en dépit de certaines difficultés, de sortir d'une lecture exclusivement *artistique* d'une œuvre donnée, pour en proposer une qui se veut plus rigoureuse, explicite et nuancée. Le *parallèle narratif* entre l'art et la communication politique témoigne, à notre point de vue, d'une *complexité interprétative* que toute approche transdisciplinaire se doit d'exploiter.

1.7 En quête d'une approche méthodologique d'inspiration transdisciplinaire

La présente section évoque différents ouvrages se référant à des recherches s'appuyant, de façon diversifiée, sur la notion et la méthodologie de nature transdisciplinaire et qui nous permettront de mieux circonscrire le concept de transdisciplinarité en lien avec ses possibilités applicationnelles. C'est à la suite de cette section que nous finaliserons notre choix de cette approche méthodologique.

C'est en 1970 que, pour la première fois, la notion de *transdisciplinarité* sera évoquée par le penseur Jean Piaget (1896-1980) lors d'un colloque portant sur *l'interdisciplinarité*, en se questionnant précisément sur la possibilité pour les disciplines d'aller au-delà de cette dernière, en envisageant « une conception des disciplines non plus linéaire, mais circulaire » (Claverie, 2010, p. 5-27). C'est par ailleurs à lui que l'on doit le terme même de « transdisciplinarité ».

[...] à l'étape des relations interdisciplinaires, on peut espérer voir succéder une étape supérieure qui serait « transdisciplinaire » qui ne se contenterait pas d'atteindre des interactions ou réciprocités entre recherches spécialisées, mais situerait ces liaisons à l'intérieur d'un système total sans frontières stables entre les disciplines (Piaget, 1997, cité dans Bourguignon, p. 2).

Autre penseur essentiel sur le même sujet : Edgar Nahoum dit Morin (1921-). Si toute œuvre, de quelque nature qu'elle soit, résulte initialement d'une passion, « celle

d'Edgar Morin – depuis la fondation de la revue *Arguments* – tourne autour du dialogue, entre les savoirs, entre les cultures, ou déjà tout simplement, entre les gens » (Bougnoux, 1999, p. 405). Concernant la volonté primordiale à teneur transdisciplinaire qui émane de l'œuvre entière de Morin, elle relève de la conciliation entre la « [...] science (qui nous cloisonne et nous spécialise dans les retombées techniques et sociales, mais déjà dès son mode propre de pensée et de production) avec les exigences de notre conscience, avec le respect des autres, et de la nature » (p. 405). Dans son ouvrage le plus achevé intitulé *La Méthode* et comprenant 6 tomes, Morin développe la notion de complexité, notion à l'origine même de toute son œuvre et il témoigne de sa « passion du tissage ou de l'enchevêtrement des contraires » (p. 405). Cette notion met également en lumière son insistance « sur le rôle créateur du désordre et du bricolage à tous les étages de l'organisation » (p. 406).

Référons-nous maintenant à Lucien Guirlinger qui, à titre de préfacier d'un ouvrage de Morin, *À propos des sept savoirs* (conférence prononcée en 2000), nous présente la démarche et l'œuvre de Morin dans un texte qui a le mérite de bien circonscrire l'essentiel de sa pensée et sa résonance qu'il qualifie de « planétaire ». Guirlinger explique : « Je dirais volontiers que l'homme et l'œuvre sont inclassables, pour autant que classer signifie étiqueter, séparer, cloisonner – pratiques dont Edgar Morin ne cesse de dénoncer l'artifice et la stérilité » (Guirlinger, 2000, p. 7). Il est clair, selon le préfacier, que la formation et l'œuvre de Morin incarnent « le refus des spécialisations étroites » (p.7) et que ce penseur contemporain s'est tout autant intéressé « à l'histoire et à la géographie qu'au droit, à l'économie, à la sociologie, à la philosophie » (p. 7). Dans le

cadre de son œuvre maîtresse centrale, *La Méthode*, Morin met principalement l'accent sur la notion de « complexité » du réel. Ainsi, c'est à juste titre que Guirlinger nous en propose un rappel. Il souligne en particulier le fait que, dans les ouvrages de ce penseur « transdisciplinaire », cette dernière,

[...] fait l'unité dans cette multiplicité d'œuvres, une unité qui n'efface pas la diversité mais, au contraire, qui préserve la diversité en l'englobant. Pour aborder la complexité du réel, il faut mettre en œuvre une “pensée complexe”, c'est-à-dire que pour aborder les imbrications, les interactions, les rétroactions, les boucles récursives qui lient entre elles toutes les composantes du réel, nous devons nous-mêmes mettre en œuvre une pensée complexe. Cette réalité complexe ne se laisse pas saisir par des disciplines étroitement spécialisées, par des disciplines fermées sur elles-mêmes, à fortiori cloisonnées. Il faut traverser ces barrières, tisser des liens entre les savoirs dispersés pour accéder au complexe (p. 10).

Importante précision du préfacier concernant toujours ce thème récurrent de la « complexité » dans l'œuvre de Morin, à savoir que cette dernière s'apparente à un mot-problème et non un mot-solution. La pensée complexe cherche donc à relier et résoudre les contradictions. Le fait de reconnaître la complexité implique donc, entre autres, de reconnaître l'unité du subjectif et de l'objectif et cela repose sur l'idée que l'animal humain est tout autant un être naturel (biologique) que culturel.

Respecter la complexité, c'est aussi rétablir un lien ignoré ou rompu entre la culture scientifique et la culture humaniste. La portée de la pensée complexe n'est pas seulement théorique, elle n'est pas seulement cognitive, de l'ordre de la connaissance, elle est aussi pratique, elle inspire l'action. Elle impose non seulement une réforme de la pensée mais une conversion de la vie (Guirlinger, 2000, p. 10-11).

Lors d'un colloque du Centre National de Recherche Scientifique (CNRS) sur l'interdisciplinarité qui s'est tenu à Paris en 1990, Morin, ce penseur incontournable du domaine des recherches transdisciplinaires, proposa une réflexion intitulée *Inter-poly-trans* se voulant synthétique de ses réflexions antérieures sur le sujet (voir *La Méthode*). Pour Morin, à côté de l'histoire officielle de la science, il y a aussi celle, distincte, des approches variées de la notion de disciplinarité (Morin, 1999). Il y a, par ailleurs, nécessité de se méfier de « l'esprit hyperdisciplinaire » (Morin, 1999, p. 131-135) qui rend inapproprié tout contact entre les disciplines et qui interdit même « toute incursion étrangère dans sa parcelle de savoir » (p. 131). Il importe également de souligner une essentielle mise en garde de Morin concernant « la tentation de morceler la notion d'homme pour en faire les divers objets de la connaissance » (p.131). Selon l'auteur, c'est plutôt la recherche de « principes unificateurs » (p. 131) qui doit conduire à la construction de nouveaux « schémas cognitifs qui peuvent traverser les disciplines » (p. 131). Aux dires de Morin, il s'agit-là de la démarche nécessaire visant à écologiser les disciplines, démarche on ne peut plus essentielle si l'on souhaite « dégager le métadisciplinaire » (p. 131) dans le but fondamental de « dépasser et conserver les disciplines » (p. 131). Pour ce chercheur, la conception/mission de la science,

[...] n'est plus de chasser le désordre de ses théories, mais de le traiter. Elle n'est plus de dissoudre l'idée d'organisation, mais de la concevoir et de l'introduire pour fédérer des disciplines parcellaires. Voilà pourquoi un nouveau paradigme est, peut-être, en train de naître [...]. Ordre, désordre et organisation doivent être pensés ensemble (Morin, 1999, p. 135).

En nous aidant à mieux comprendre ce qui relève de la « complexité » des disciplines (ses principes, ses exigences, ses enjeux et difficultés), Edgar Morin s'affirme comme un des plus grands penseurs de notre temps. Une réflexion riche, pertinente et convaincante de la part de l'un des plus importants maîtres à penser contemporains.

Il importe également de souligner l'apport déterminant de Basarab Nicolescu (1942-) qui chercha à donner à la transdisciplinarité « [...] une portée épistémologique tendant à [orienter] l'idéologie scientifique vers une pensée complexe » (Claverie, 2010, p. 22). Selon l'auteur, physicien quantique de formation, son livre, qu'il qualifie à juste titre de *Manifeste*, poursuit un objectif on ne peut plus clair : définir et clarifier le concept de transdisciplinarité. Pour Nicolescu, nous sommes clairement en présence d'une « [...] nouvelle approche scientifique, culturelle, spirituelle et sociale » (Quatrième de couverture). « *La transdisciplinarité* concerne, comme le préfixe « trans » l'indique, ce qui *est* à la fois *entre* les disciplines, *à travers* les différentes disciplines et *au-delà* de toute discipline. Sa finalité est *la compréhension du monde présent*, (Italique de l'auteur) dont un des impératifs est l'unité de la connaissance » (p. 66).

Pour la première fois, voilà un ouvrage à caractère synthétique qui vise à bien saisir ce qu'il en est de cette notion souvent confondue – avec la pluri, la multi et l'interdisciplinarité – depuis son apparition au cours des années soixante-dix. Composé de vingt chapitres au total, le livre de Nicolescu aborde une variété de problématiques qui

suscitent de plus en plus d'intérêt et de débats dans le monde universitaire⁸. L'auteur y met en lumière l'approche empruntée par les formes émergentes de recherche et d'analyse à caractère transdisciplinaire.

Le chapitre qui a le plus retenu notre attention s'intitule *Une nouvelle vision du monde – la transdisciplinarité* (p. 60-71). L'auteur y explore les facteurs clés nécessitant une attention toute particulière dans la compréhension des variables du domaine étudié. À ce titre, la multiplication des disciplines constitue un défi de taille souligne Nicolescu. Pourquoi ? « Car il y a aujourd'hui des centaines de disciplines. Comment un physicien théoricien des particules pourrait-il vraiment dialoguer avec un neurophysiologiste, un mathématicien avec un poète, un politicien avec un informaticien, au-delà des généralités plus ou moins banales ? » explique le chercheur (p. 63). Soulignant le fait que la nécessité d'établir des liens entre les disciplines s'est traduit vers le milieu du vingtième siècle par l'émergence de la pluridisciplinarité et de l'interdisciplinarité, Nicolescu, en vient à la conclusion qu'il y a désormais nécessité d'aller au-delà de ces approches. Pourtant, en ce qui concerne ce que l'on qualifie de *pensée classique*, Nicolescu précise que « la transdisciplinarité est une absurdité, car elle n'a pas d'objet » (p. 67). L'auteur évoque, par la suite, la présence de plusieurs niveaux de « Réalité ». « La structure discontinue des niveaux de Réalité détermine *la structure discontinue de l'espace transdisciplinaire*, qui, à son tour, explique pourquoi la recherche transdisciplinaire est radicalement distincte de la recherche disciplinaire, tout en lui étant complémentaire » (p. 67).

⁸ Colloque et revue = à venir.

Concernant cette fois la méthodologie de la recherche transdisciplinaire, Nicolescu rappelle les trois piliers sur lesquels elle repose : « [...] – les niveaux de Réalité, la logique du tiers inclus et la complexité » (p. 68). Tout en reconnaissant le caractère radicalement distinct de la transdisciplinarité, l'auteur insiste néanmoins sur la nécessité de mieux saisir le caractère complémentaire des approches distinctes que sont la disciplinarité, la pluridisciplinarité, l'interdisciplinarité et la transdisciplinarité. Pour résumer le tout, une dernière citation de Nicolescu permet de mieux saisir la portée indubitablement humaniste des réflexions de l'auteur : « Lorsque s'ouvrit la boîte de Pandore, les maux qui s'en échappèrent menacèrent les humains peuplant la Terre. Au fond de la boîte étaient cachés l'espoir et l'espérance. *C'est de cet espoir et cette espérance qu'entend témoigner la transdisciplinarité* » (p. 211).

Pour l'essentiel, donc, l'approche transdisciplinaire vue par Nicolescu constitue avant tout une tentative d'intégration à la connaissance de tout ce qui n'est que généralement peu considéré par les différentes disciplines

En résumé de ce dernier point que nous venons d'explorer, qu'est-il essentiel de retenir ? D'abord, le fait que les réflexions de ces trois penseurs se rejoignent sur une multitude de points, en particulier les suivants. Concernant la définition de la transdisciplinarité, on remarque l'accord de Piaget, Morin et Nicolescu sur le fait qu'il s'agit d'une approche se situant 1) entre/à travers les disciplines et dont l'objectif principal consiste « rassembler les savoirs au-delà des disciplines » (web, université de Sherbrooke). Ensuite, 2) en ce qui concerne la méthodologie transdisciplinaire, cette dernière repose sur

le dépassement des « frontières » disciplinaires et sur la conjugaison des approches méthodologiques propres à chacune des disciplines. C'est également 3) en tenant compte de la complexité des savoirs et en visant l'unité de la connaissance que la transdisciplinarité poursuit l'objectif de replacer l'être humain au centre de son questionnement selon les trois penseurs ici retenus.

Autre apport pertinent à considérer, celui de l'historien de formation, Gérard Denizeau, dans son ouvrage *Le Dialogue des Arts* (2008) :

Les spécificités de l'étude des théories unissant ou dissociant arts visuels, littérature et musique supposent, exigent, les contributions équitables de l'historien des arts, de l'exégète des lettres et du musicologue, contributions elles-mêmes nourries d'une pratique transdisciplinaire qui ne peut-être que le fruit d'un long et laborieux apprentissage (Denizeau, 2008, p. 10).

Dans le cadre de la réflexion transdisciplinaire que Denizeau nous propose, ce dernier se livre, d'entrée de jeu, à des explications de nature méthodologique :

Pour les arts visuels, comme pour la littérature ou la musique, l'étude transdisciplinaire réclame une part non qualifiable de travaux dissociés. Il faut savoir renoncer à l'établissement systématique des interactions, analogies, interférences, équivalences, voire simples coïncidences, pour user des outils mis au point par les spécialistes dans leurs disciplines respectives : on s'évite ainsi de cruelles déceptions et, surtout, d'irréparables égarements (p. 11).

Selon cet auteur, une fois établie l'hypothèse permettant de se livrer à des comparaisons dans le domaine des arts, de la littérature et de la musique – s'impose également la nécessité de s'appuyer sur des travaux spécialisés relevant de ces divers

domaines. La méthode est toujours de rigueur et il importe de la soumettre à un processus d'enquête fondé sur un socle qu'il décrit comme se devant d'être solidement articulé.

Illustration de son propos : nous avons retenu, à ce sujet, le dernier chapitre de son livre intitulé *Une esthétique du labyrinthe. Synthèse et prospective*. L'auteur y propose une lecture transdisciplinaire des quatre œuvres distinctes suivantes. Le *Guggenheim Museum* (1959) de Frank Lloyd Wright (1867-1959), *Autumn Rhythm* (1950) une toile de Jackson Pollock (1912-1956), *Stimmung* (1968) une œuvre musicale de Karlheinz Stockhausen (1928-2007) et, enfin, *Les Choses* (1967) et *La Disparition* (1969), deux romans de Georges Perec (1936-1982). Ces œuvres fort distinctes ont donc été choisies par Denizeau dans le but d'établir des analogies fondées sur une « certaine forme d'esthétique de la prolifération, en son versant labyrinthe » (p. 226).

Du « vide habité », terminologie utilisée par l'auteur lorsqu'il évoque le *Guggenheim Museum* aux « enchevêtrements lyriques » d'*Autumn Rhythm*, au « lacis sacré » de *Stimmung* et à « l'inconséquente panoplie » des *Choses* – Denizeau cherche à décortiquer, par le recours aux outils méthodologiques de la transdisciplinarité, l'étrange complicité qui émane de ces réalisations. Toutefois, force est d'admettre qu'en dépit de la volonté de l'auteur de faire ressortir de manifestes parentés entre ces œuvres, « l'indéchiffrable » perdure :

Les mots étant porteurs d'autres réalités que les signes et les phonèmes les composant, s'impose alors, comme pour tous les outils expressifs, l'hypothèse d'un discours originel, virtuellement signifiant mais encore indéchiffrable, créateur d'une réalité sensible doublée d'un message intelligible, et dont les concomitances significatives - des mots de Perec aux couleurs de Pollock en passant par les volumes de Wright et les sons de

Stockhausen – ne seront mises au jour qu’au prix d’un scrupuleux travail d’analyse comparée (Denizeau, 2008, p. 235).

Pour sa part, évoquant son double engagement sur la scène littéraire et scientifique, l’auteure québécoise Virginie Francoeur relate, dans « L’art pour décloisonner les disciplines », *Vie des Arts*, n°. 259, été 2020, son expérience de jumelage de ces domaines dans une perspective de décloisonnement des disciplines. En soutenant l’idée que les arts (poésie, peinture, design, dessin, sculpture, musique, théâtre, danse, cinéma, notamment) nous permettent de saisir le monde différemment plus particulièrement en élargissant nos champs d’analyse – elle entrevoit la possibilité de développer chez les étudiants un sens critique mieux affiné pour faire face aux enjeux sociétaux, qu’il s’agisse de ceux d’aujourd’hui ou de demain.

[...] je tente d’instaurer un dialogue entre l’analytique et l’imaginaire lors de la mise en pratique de la théorie. Cette méthode créative découle de la philosophie du sociologue Edgar Morin. Ce dernier invite constamment à relier les connaissances entre elles en favorisant l’induction et les associations d’idées dans l’art de comprendre et d’analyser. Du côté de l’émergence des idées audacieuses, on peut évoquer le philosophe français Gilles Deleuze qui incite à penser en dehors des cadres usuels dans *Mille plateaux* (1980). En m’inspirant de ces deux courants philosophiques et pour rendre la matière stimulante dans le cours que j’enseigne, je mets de l’avant une multidisciplinarité d’approches pédagogiques (Francoeur, 2020).

Pour illustrer sa démarche, Francoeur relate une séance de cours portant sur la perception, lorsque que se servant d’un tableau du peintre surréaliste Salvador Dali (1904-1989), *La persistance de la mémoire* (1931), elle invite ses étudiantes et étudiants à une série d’exercices s’appuyant sur leur propre lecture de l’œuvre.



Figure 3. Salvador Dali, La persistance de la mémoire, 1931

Je transpose ensuite la pluralité des réponses des étudiants au milieu de la gestion afin de démontrer que notre perception d'un événement peut créer des conséquences majeures sur les décisions prises par les organisations. Ce type d'exercices conduit les étudiants à développer leur pensée critique dans le but d'ouvrir le dialogue et de faire des liens avec des domaines non intrinsèquement liés à la gestion : comment une œuvre d'art permet de comprendre les perceptions en organisation (Francoeur, 2020).

S'inquiétant de la dévalorisation de la notion de culture et d'éducation dans notre société du spectacle, Francoeur poursuit un but : s'éloigner des courants traditionnels en favorisant un croisement original des sciences et des arts. Voilà un point de vue qui n'est pas sans intérêt pour nos propres recherches et réflexions.

Ces deux derniers exemples d'application d'une méthodologie transdisciplinaire, bien que fort distincts, nous indiquent la pertinence d'explorer cette avenue inédite. On perçoit ici ce qu'il advient lorsqu'on met en lumière la complexité d'un sujet, qu'on multiplie les regards en se plaçant sous différents angles d'observation d'un phénomène donné.

Inspiré donc par les propos des auteurs que nous venons d'évoquer, il nous apparaît de plus en plus évident que si l'on souhaite comprendre le rôle joué par une œuvre d'art dans le champ de la communication politique, l'apport d'une seule discipline ne nous permettra jamais d'éclairer une telle question. D'où la nécessité d'emprunter la voie transdisciplinaire qui, davantage encore que l'interdisciplinarité, nous permettra de « briser les frontières » dont parlaient Morin – et de saisir la complexité et aussi, à n'en pas douter, d'éclairer au mieux l'intention même des artistes œuvrant dans la sphère politique.

Au final, retenons, encore une fois, une explication essentielle de Morin au sujet de la transdisciplinarité. Selon lui, « Le vrai problème n'est donc pas de « faire du transdisciplinaire » mais il consiste plutôt à s'interroger sur « quel transdisciplinaire faut-il faire ? » (Morin, 1982, p. 124-129).

Il nous faut donc, pour promouvoir une nouvelle transdisciplinarité, un paradigme qui certes permette de distinguer, séparer, opposer, donc disjoindre relativement ces domaines scientifiques, mais qui puisse les faire communiquer sans opérer la réduction. [...]. Il faut un paradigme de complexité, qui à la fois disjoigne et associe, qui conçoive les niveaux d'émergence de la réalité sans les réduire aux unités élémentaires et aux lois générales (Morin, 1982, p. 124-129).

Et si l'on souhaite mettre de l'avant une telle approche, cela implique nécessairement de développer un « paradigme de complexité » qui assure de distinguer les disciplines en même temps qu'il les fait communiquer entre elles.

Voilà une plus qu'inspirante conclusion qui témoigne de la nécessité « transdisciplinaire » qui sera la nôtre de faire se côtoyer et s'entre déchiffrer les disciplines et les savoirs.

1.8 Regard parallèle pour justifier/valider une nouvelle fois notre choix méthodologique

C'est Roland Barthes (1915-1980) qui, dans son ouvrage *L'obvie et l'obtus* (1992) évoquait la possibilité, la difficulté et la nécessité de décoder une image en en faisant ressortir une diversité de sens. Tel sera bien le défi épistémologique que nous aurons à relever dans le contexte transdisciplinaire de notre réflexion que celui de sortir des *sentiers battus*. La *carte routière* que nous évoquions en début de chapitre nous conduira certes dans des lieux connus de toutes et tous, mais également dans certains *recoins complexes* que l'on passe trop souvent sous silence dans le cadre des recherches portant sur la signification de l'image. Celles, *politiques*, que nous exposerons et examinerons, nous conduiront à mettre en lumière des horizons multiples que nous souhaitons inédits. Et pour évoquer à nouveau les mots de Barthes, à découvrir *l'obtus* (la signifiance) qui n'apparaît que lorsque le regardeur se ferme les yeux pour réfléchir plus profondément à ce qu'il voit. Lorsque des artistes s'approprient des images déjà dotées d'un sens pour les détourner, les travestir et les déconstruire, il faut savoir lire ces renversements iconiques

pour ce qu'ils sont. Des *images d'images* ou, si l'on préfère, des *reproductions de reproductions*, ces dernières deviennent brumeuses et vacillantes, tout autant qu'éclairantes, lumineuses et libératrices. Au-delà de la communication et de la signification... découvrir *la signifiance* ou ce que Barthes appelle « le troisième sens » !

Dans *L'obvie et l'obtus* un ouvrage publié de façon posthume, on retrouve un texte consacré au cinéma de S.M. Eisenstein et intitulé *Le troisième sens*. Barthes y propose une lecture inédite des images filmiques de ce cinéaste et élargit sa réflexion à la lecture du *visible* en général.

Il me semble distinguer trois niveaux de sens. Un niveau informatif, ce niveau est celui de la *communication*. Un niveau symbolique, et ce deuxième niveau, dans son ensemble, est celui de la *signification*. Est-ce tout ? Non. Je lis, je reçois, évidemment, erratique et têtue, un troisième sens, je ne sais quel est son signifié, du moins je n'arrive pas à le nommer, ce troisième niveau est celui de la *signifiance*.

Le sens symbolique s'impose à moi par une double détermination : il est intentionnel (c'est ce qu'a voulu dire l'auteur) et il est prélevé dans une sorte de lexique général, commun, des symboles : c'est un sens qui va *au-devant de moi*. Je propose d'appeler ce signe complet *le sens obvie*. Quant à l'autre sens, le troisième, celui qui vient « en trop », comme un supplément que mon intellection ne parvient pas à absorber, à la fois têtue et fuyant, lisse et échappé, je propose de l'appeler *le sens obtus* (Barthes, 1992, quatrième de couverture).

La lecture filmique de Barthes n'est pas sans nous rappeler celle que nous utiliserons pour les différentes œuvres que nous avons retenues dans les chapitres à venir. Elle implique trois niveaux distincts de lecture que nous pourrions sommairement associer à la monstration (communication), la dénonciation (signification) et la narration (signifiance). En d'autres termes, dénotation, connotation et mise en récit seront décodées

à partir de diverses pratiques artistiques et grâce à l'adoption d'une approche transdisciplinaire.

Pour évaluer cette lecture distincte/parallèle en comparaison avec celles à venir qui sont déjà prévues, nous utiliserons ici une autre image afin d'en proposer une lecture complémentaire qui nous permettra, nous l'espérons, de mieux faire comprendre notre choix d'une méthodologie transdisciplinaire. À cette fin, nous aurons recours à une œuvre de Cindy Sherman dont les photographies s'inspirent directement du monde du cinéma. Notre procédure se révélera des plus simple : nous reviendrons à notre modèle de lecture déjà présenté et nous chercherons à le faire un tant soit peu se « fusionner » avec celui proposé par Barthes, dans le but de mieux éclairer l'approche que nous avons retenue.



Figure 4. Cindy Sherman, Untitled Film Still #27, 1979

1. La Monstration (ou *dénotation*) (ou *la communication*). Une jeune femme blonde en pleurs, la bouche légèrement ouverte, est assise visiblement dans une cuisine. Une bouteille et un verre d'alcool sont disposés devant elle sur la table où elle se retrouve. Elle est vêtue d'une robe noire avec un col ouvert imitant une peau tigrée. Elle porte une bague dans la main droite et tient une cigarette allumée dans la main gauche. Sur la table se trouve également un briquet, des cendres ainsi qu'un autre objet difficilement identifiable. Derrière elle, on aperçoit un comptoir de cuisine où se trouve un pot en verre et vraisemblablement une cafetière. On remarque aussi un léger espace lumineux s'apparentant à une fenêtre.

Démontrer/Dénoncer/Détourner (ou *connotation*) (ou *la signification/le sens obvie*). Que cette image nous laisse-t-elle comprendre au-delà des éléments descriptifs ci-hauts mentionnés ? À partir de la *blondeur* comme paradigme de la féminité, Sherman s'appuie sur ce stéréotype pour élaborer son *jeu de rôle*. Cette jeune femme est en pleurs et en détresse. Son regard anxieux nous laisse penser qu'elle a appris une mauvaise nouvelle qui la conduit à prendre de l'alcool pour apaiser sa douleur. Le fait qu'elle se trouve dans sa cuisine nous laisse supposer qu'elle est seule. De plus, son regard vide et pensif témoigne du fait qu'il ne s'adresse à personne.

La Narration (ou *mise en récit*) (ou *la signifiance/le sens obtus*). Le simple fait de se retrouver devant cette œuvre d'art appelle une multitude d'autres significations. Nous ne sommes pas que devant « le simple *être-là* de la scène » (Barthes, 1992, p. 44). Comme l'explique Roland Barthes, ce dernier « excède la copie du motif référentiel, il contraint à

une lecture interprétative » (p. 44). La signifiante évoquée par Barthes s'impose ici et elle conduit/précipite le regardeur dans une *mise en récit* qui ne peut que lui appartenir. Cela dit, elle dépend tout de même d'abord du travail de l'artiste. À vrai dire, le *tableau photographique* réalisé par Sherman donne à voir une *mise en scène cinématographique* avec une actrice *blonde* dans un décor donné et c'est bien de là que découle le récit potentiel qui en émane. Quelle est donc la nouvelle apprise par la jeune femme ? Ses vêtements, sa posture, le lieu de la scène nous laissent supposer une détresse amoureuse. Elle pleure peut-être, car son amoureux ne s'est pas présenté à leur rendez-vous et l'a abandonnée ? Ou, elle pleure, car elle n'arrive pas à supporter sa solitude ? Ou encore, elle pleure, car elle a appris le décès d'un être cher ? Que de questions... sans réponses !

Retour sur notre lecture interprétative de *Untitled Film Still *27* de Cindy Sherman. La question que nous soulevons est ici la suivante : qu'y a-t-il de *transdisciplinaire* dans la lecture analytique de l'œuvre que nous venons de proposer ? Au premier titre, le recours à une diversité de disciplines que nous faisons se croiser pour élaborer notre interprétation. Dans les faits « briser les frontières » de la lecture s'appuyant sur une seule discipline, qu'il s'agisse ici du cinéma, de la photographie, de la sémiologie, de la rhétorique, notamment. Conjuguer ces regards, c'est-à-dire se servir des outils méthodologiques et analytiques propres à chacune de ces disciplines dans le but de proposer une lecture plus large du sujet. L'œuvre de Sherman relève ici tout autant du *portrait photographique* que de la *mise en récit*. L'artiste qui se met elle-même en scène incarne un rôle cinématographique stéréotypé associé aux femmes dans le cinéma américain de série B des années 1950-1960. Un regard plus global sur l'ensemble de son

œuvre nous permet de comprendre qu'elle s'est créé un monde totalement imaginaire qui lui permet, à travers ses diverses réalisations, de questionner la dimension infériorisante de la femme dans la culture médiatique en général. En « pastichant » des scènes de plateau qui n'ont, dans les faits, jamais été réalisées, l'artiste n'effectue d'aucune façon des autoportraits, mais pratique plutôt l'auto-analyse en même temps qu'elle questionne la dimension narcissique qui habite tout être humain. Dit autrement, elle s'attache à décrypter « les codes formels qui construisent les mythes » (Poderos, 2002, p. 166) ici relatifs à la féminité.

Voilà encore une nouvelle piste de réflexion qui ressort des œuvres de l'artiste et qui exige un regard élargi sur le sujet de l'œuvre. Il en va de même en ce qui concerne son recours à la métaphore. Tout se passe, en effet, comme si cette femme personnifiait tel trait d'une actrice *blonde* de cinéma : « *Une déesse attristée/abandonnée/endeuillée/éméchée* ». Les métamorphoses visuelles auxquelles Sherman a recours se veulent révélatrices de sa façon critique de se mettre en scène en nous proposant des portraits « joués » de nombreuses virtualités aliénantes de la condition féminine. L'image créée par l'artiste intervient donc dans la structuration qu'elle impose à notre manière de percevoir, de penser, d'agir au sujet de l'effacement du *sujet* ou de son assimilation à un vaste système de signes qui en tient lieu.

Ici encore, quelle discipline peut-elle, seule, éclairer une telle approche artistique ? Ou comment donc parvenir à interpréter de telles types d'œuvres ? Avec l'exemple de l'approche artistique de Sherman (qui sera étudiée de façon élaborée lors de

notre quatrième chapitre) nous espérons faire surgir chez le lecteur l'idée qu'il y a nécessité d'aller « entre/au-delà/à travers » toute(s) discipline(s) pour atteindre l'objectif qui est le nôtre : saisir la complexité de l'art dans un contexte de communication socio-politique.

Pas de « vraie » Cindy Sherman, mais dès lors pas de « vrai » spectateur non plus : de fait, Cindy Sherman souhaite que le spectateur soit « happé », « presque aspiré » par ses photographies, qu'il croie reconnaître dans telle posture d'un *Film Still*, une scène de cinéma bien connue, alors que celle-ci, de l'aveu même de Cindy Sherman, n'existe pas. C'est dire que, à travers les stéréotypes, le spectateur en vient lui-même à croire d'une copie d'une copie... qu'elle est l'original, et, d'un lieu commun véhiculé par l'imagerie de masse, qu'il fait événement pour son regard, son émotion, sa subjectivité » (Baqué, 2004, p. 201-202).

Il importe néanmoins de se demander qu'arrive-t-il lorsque l'on est frappé par la complexité d'une œuvre d'art, peu importe que l'on multiplie les regards et que l'on diversifie les perspectives de questionnement ? Il arrive ce qui doit arriver : on convoque le récit...

Le mot récit évoque une histoire, et donc un mouvement. Une histoire doit se dérouler afin d'être racontée. [...]. La photographie narrative demande du temps au spectateur pour qu'il puisse « peler les couches » et passer à l'épisode suivant qui pourrait (ou, plus probablement, ne pourrait pas) boucher un trou. [...]. Le récit est essentiel à la photographie, comme l'est l'artifice, et les artistes contemporains l'ont découvert en se servant de ces éléments pour raconter des histoires » (Bright, 2004, p. 78).

Cette prégnance du récit (ou de la *signifiance* pour reprendre la terminologie barthienne), nous le verrons dans les chapitres à venir de notre démonstration, s'exprime aussi bien en photographie qu'en art de façon générale. Pour le comprendre, référons-nous

au psychologue américain Jerome Bruner⁹, considéré comme un des piliers de ce que l'on nomme la révolution cognitive. Selon lui « il semble [...] que nous ayons dès le début de la vie une sorte de prédisposition au récit [...] (Bruner, 2010, p. 32), et les cultures ne pourraient pas exister sans l'intervention des récits. Cherchant à comprendre comment l'être humain construit le réel, Bruner aborde le récit au fondement de la culture et de l'identité dans son ouvrage *Pourquoi nous racontons-nous des histoires ?* Pourquoi, se demande-t-il, le récit,

[...] nous est-il aussi essentiel ? Pourquoi en avons-nous tant besoin pour nous définir ? [...] Le don de raconter des histoires caractérise l'homme autant que la station debout ou l'opposition du pouce à l'index. Tout indique que c'est notre manière « naturelle » d'utiliser le langage, dans le but de caractériser les déviations qui, sans cesse, viennent perturber le cours habituel des choses dans une culture donnée. Personne ne connaît exactement l'histoire de son évolution, comment ce don est né et a survécu. Nous savons seulement que c'est un outil irremplaçable qui donne sens à l'interaction humaine (Bruner, 2010, p. 76-77).

Selon Bruner, les récits fictifs ou véridiques (que nous nous racontons, que nous voyons ou écoutons) servent non seulement de moyens privilégiés nous permettant d'appréhender le monde, mais surtout, ils sont *la* principale manière par laquelle nous constituons notre identité. Bruner « fait l'hypothèse que [...] le moi est le résultat de nos récits et non une sorte d'essence que nous devrions découvrir en explorant les profondeurs de la subjectivité » (p. 77). Pour le dire autrement, c'est de façon narrative que, selon lui, nous donnons sens à un réel qui en est dépourvu. Le fait, pour un individu, de se raconter

⁹ Nous avons initialement abordé cette question dans le cadre de notre maîtrise en Études littéraires à l'UQTR (2017).

des « histoires » est un comportement universel, peut-être même inné (?) - et le récit constitue la structure *par excellence* qui donne forme à la réalité. De plus, ajoute Bruner, « les modèles narratifs ne se bornent [...] pas à donner forme au monde ; ils façonnent également les esprits qui cherchent à lui donner un sens » (p. 27). Raconter des histoires est donc constitutif de la conscience et des actions humaines. Aussi, précise-t-il :

Grâce au récit, nous construisons, nous reconstruisons, et même, d'une certaine manière, nous réinventons le présent et l'avenir. Au cours de ce processus, mémoire et imagination se mêlent. Même lorsque nous inventons les mondes possibles de la fiction, nous ne quittons jamais vraiment l'univers qui nous est familier : nous le subjunctivisons pour en créer un autre qui pourrait exister ou pourrait avoir existé. Aussi vaste que puisse être sa mémoire, aussi sophistiqués que puissent être ses systèmes d'enregistrement, l'esprit humain ne parvient jamais à se saisir pleinement et fidèlement du passé. La mémoire et l'imagination sont à la fois fournisseurs et consommateurs de leurs produits respectifs (Bruner, 2010, p. 82).

Au final, c'est cette idée d'une *subjunctivisation de la réalité* qui nous permettra d'interpréter les récits qui émanent des multiples œuvres d'art que nous examinerons. À titre de révélateur du mode de fonctionnement de la pensée narrative, la subjunctivisation du réel émergera des œuvres retenues à travers des mises en scènes originales et diversifiées qui révéleront l'intentionnalité critique et politique des artistes qui, par la réappropriation d'images existantes, auront recours à des pratiques diversifiées de détournement de sens.

En déconstruisant le récit initial qui émane des images récupérées et détournées par les divers artistes dont nous analyserons les œuvres, nous inspirant, comme ici, à titre d'exemple de Roland Barthes, nous ferons « parler » différemment les images déjà

fabriquées qui envahissent notre univers médiatique. *Des images qui parlent* nous ferons nous détacher de l'aliénation généralisée qui meuble l'esprit de tous et chacun – et mettront en lumière la fondamentale dimension fabulatrice qui habite l'animal humain que nous sommes. Cette posture épistémologique, espérons-le, saura convaincre le lecteur de la pertinence du questionnement d'inspiration à teneur transdisciplinaire que nous adopterons dans les chapitres thématiques qui suivent.

CHAPITRE 2. DÉCOUPER/CRITIQUER : REGARDS SUR LA POLITIQUE

REGARDEUR :

Le génie de Duchamp réside dans cette participation active qu'il exige, et obtient, de la part du regardeur, lequel se substitue à l'artiste, désormais inutile.

—Marc Alyn, *Approches de l'art moderne*

MATRAQUE :

La propagande est à la société démocratique ce que la matraque est à l'État totalitaire (Chomsky et McCheshey, 2000, p. 28).

PROPAGANDE :

L'ÉTUDE SYSTÉMATIQUE de la psychologie des foules a mis à jour le potentiel que représente pour le gouvernement invisible de la société la manipulation des mobiles qui guident l'action humaine dans un groupe [...]. D'où, naturellement, la question suivante : si l'on parvenait à comprendre le mécanisme et les ressorts de la mentalité collective, ne pourrait-on pas contrôler les masses et les mobiliser à volonté sans qu'elles s'en rendent compte ? (Bernays, 2008, p. 35).

2.1 Introduction : questionner le politique et le raconter

C'est véritablement dans la foulée des mouvements d'avant-garde européens que naît le « photomontage », en Allemagne et en Union soviétique principalement. Ce sont d'abord les dadaïstes de Berlin [...], puis de Cologne [...] qui, au lendemain de la Première Guerre mondiale, baptisent « photomontage » cette technique décapante, contestataire, reproductible, qui se réfère – s'oppose – aux COLLAGES des peintres cubistes ou à ceux de Schwitters, œuvres uniques mixtes, à valeur réaliste (Mora, 1998, p. 161).

Au même moment que les peintres cubistes¹⁰ Braque (1882-1963), Picasso (1881-1973) et Gris (1887-1927) introduisaient dans leurs œuvres peintes divers fragments de la réalité tangible (journaux, papiers peints, tissus, etc.), l'artiste allemand Kurt Schwitters (1887-1948) déambulait dans les rues allemandes et ramassait des papiers, tickets de tramway et objets divers pour réaliser ses *Merz* dont la visée à caractère dérisoire exprimait le mal d'être existentiel résultant de la Première Guerre mondiale (1914-1918). Dans l'esprit du mouvement Dada qui avait alors cours, il s'appropriait les matières résiduelles de son temps dans le but d'introduire des facettes inédites de la vie quotidienne dans l'art.

¹⁰ À partir de 1912, et ce, jusqu'en 1925, on parle alors de la période du « cubisme synthétique ». Les peintres de ce courant feront évoluer le langage pictural en expérimentant de façon variée la technique du collage.



Figure 5. Kurt Schwitters, Sans titre (Mai 1911), 1919

Si, de façon courante, l'art se définit à titre de langage se voulant le reflet spécifique de l'époque où il s'exprime, il ne faut pas pour autant négliger le fait qu'il ne se limite pas à représenter le monde dans lequel vivent les artistes. Les deux premières décennies du 20^{ième} siècle verront de nombreux artistes d'avant-garde tenter d'élargir le champ d'action de l'art au point de vouloir « changer la vie ». En effet, nombreux parmi ces derniers sont ceux qui exprimeront clairement le vœu de le transformer, et ce, en se mettant au service d'une cause ou d'un mouvement artistique et/ou politique. Tel fut le cas spécifique de nombreux artistes qui eurent recours à la pratique inédite du photomontage qui fit alors progressivement son apparition. La paternité de cette pratique

artistique revient au mouvement Dada¹¹ fondé en 1916 à Zurich, par Tristan Tzara (1896-1963). Dès l'année suivante, en 1917, le « club dada » de Berlin réunira des artistes comme Raoul Hausmann (1886-1971), Hannah Höch (1889-1978), Johannes Baader (1876-1955), Georges Grosz (1893-1959), Otto Dix (1891-1969) et John Heartfield (1891-1968). Notons que dans un premier temps, ce seront des finalités essentiellement expérimentales qui définiront cette pratique à caractère subversif, comme, par exemple, dans les œuvres de Raoul Hausmann et de Hannah Höch. Cette innovation esthétique peut alors être comprise comme « une nouvelle unité qui dégagait du chaos de la guerre et de la révolution une vision-reflet optiquement et conceptuellement nouvelle » (Hausmann, 1931, cité dans Frizot, 1987, non paginé).

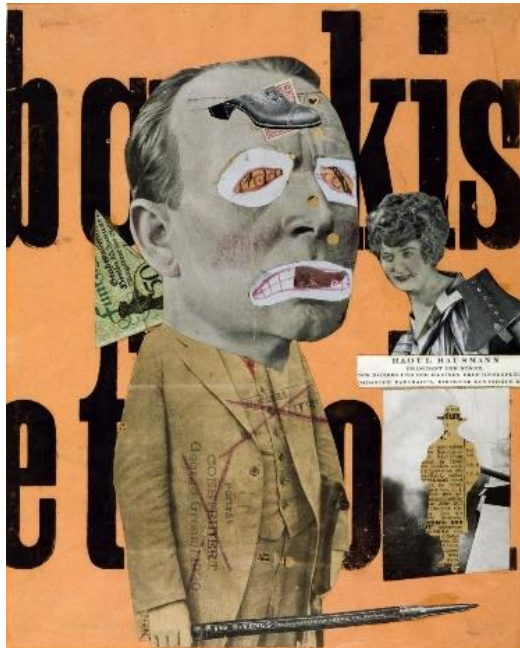


Figure 6. Raoul Hausmann, Le critique d'art, 1919-20

¹¹ Les dates diffèrent selon les sources. Le photomontage aurait été inventé par Grosz et Heartfield en 1916, ou encore par Hausmann, Höch et Baader en 1918. Dans les deux cas, on considère qu'il s'inspire des collages en trompe-l'œil de Braque et des papiers et fragments collés de Picasso.



Figure 7. Hannah Höch, Da Dandy, 1919

Par la suite, des finalités d'un tout autre ordre feront progressivement leur apparition au cours des années 1930, c'est-à-dire principalement politiques avec les réalisations antinazies de l'artiste allemand John Heartfield (Helmut Herzfeld de son vrai nom). Au cœur d'un environnement dénonciateur, les photomontages de cet artiste pourront, à juste titre, être qualifiés de propagande politique à teneur révolutionnaire. Dans les pages à venir, c'est précisément cette approche artistique caractéristique à cet artiste qui fera l'objet de notre questionnement.



Figure 8. John Heartfield, La lumière de l'obscurantisme, 1933

Dans un ouvrage paru en 2008, le philosophe et historien de l'art Georges Didi-Huberman, a recours à la notion de « *paradigme de l'empreinte* » afin de questionner le rapport subversif que l'image a le pouvoir de générer dans le domaine artistique. Requestionnant le célèbre texte de Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1936), le penseur français se distancie des interprétations courantes qui concluent, pour la majorité d'entre elles, à la perte inévitable de l'*aura* (unicité) engendrée par la reproductibilité photographique des œuvres d'art. Il s'interroge à savoir si, plutôt que d'engendrer la perte de l'authenticité de l'œuvre, *l'empreinte* ne témoignerait pas, au contraire, du contact de cette dernière avec son origine même.

Précisément à ce sujet, l'auteur se sert des *ready-made*¹² de Marcel Duchamp comme point d'ancrage pour affirmer que l'empreinte serait essentiellement la *matrice* de l'image. Dans les œuvres de Duchamp, l'empreinte, en raison du caractère *dialectique* de l'image, peut tout aussi bien s'exprimer, selon les analyses de ce penseur, à titre de refus, d'exigence, d'expérience que de différence dans l'ordre de la représentation.

Toujours à propos de l'*aura* tel qu'abordé par Benjamin, la philosophe Catherine Perret exprime, pour sa part, l'idée suivante :

L'*aura* n'est pas un concept ambigu, c'est un concept dialectique approprié à l'expérience dialectique dont il tente de penser la structure. [...]. Et s'il y a bien une question de l'*aura* chez Benjamin, celle-ci ne concerne nullement la question de savoir s'il faut conserver ou liquider l'*aura*... (Perret, 1992, p. 99 et 105).

Les propos de ces deux philosophes du monde de l'art vont donc dans le même sens en ce qui a trait à la dimension essentiellement culturelle du phénomène auratique. Ce dernier fait en sorte que le *regardeur*, comme l'affirmait Michel Onfray, se substitue littéralement à l'artiste et, ce faisant, s'approprie les codes culturels de l'œuvre regardée pour l'interpréter, la *raconter* (?) à sa façon. Comme Benjamin le disait lui-même dans son ouvrage intitulé *Petite histoire de la photographie* : « Qu'est-ce que proprement que l'*aura* ? Une trame singulière d'espace et de temps : unique apparition d'un lointain si proche soit-il » (Benjamin, 2012, p. 39-40). Dès lors que les moyens de reproduction technique permirent une utilisation diversifiée de l'image, ils ouvrirent cette dernière à

¹² Le *Ready-made* peut être défini comme un objet industriel présenté comme une œuvre d'art. C'est l'artiste Marcel Duchamp qui est considéré comme étant à l'origine de ce vocable et de ce type de réalisation artistique.

une multitude de significations. Que de pistes intéressantes pour enrichir notre notion de « décodeur ». D'image dialectique à narrative, il n'y a, pourrait-on dire, qu'un pas...



Figure 9. Marcel Duchamp, Rose Sélavy, 1920

Pour éclairer ce sujet, nous chercherons à interpréter certaines productions artistiques réalisées par deux artistes en particulier. Celles d'un artiste européen du 20^{ème} siècle, John Heartfield, ainsi que celles d'un artiste américain du 21^{ème} siècle, Shepard Fairey dit Obey. À cette fin, il nous faudra, dans un premier temps, proposer une définition de cette pratique artistique en nous attardant tout autant à son mode d'opération qu'à son procédé de signification. Concernant le processus de rappropriation des images au cœur de cette pratique artistique, nous l'associerons au phénomène de « détournement du sens » opéré dans le but spécifique de créer un sens second.

Dans un deuxième temps, nous chercherons à comprendre comment l'image détournée, en même temps qu'elle scrute les rapports mêmes que l'être humain entretient avec l'image d'un point de vue global, parvient à subvertir le rôle aliénant de cette dernière en dévoilant la dynamique mystificatrice. À ce sujet précisément, nous tenterons de mettre en lumière le « décodeur » que nous évoquions dans l'introduction générale de notre travail, en nous demandant par quel processus l'artiste parvient-il à se faire le « narrateur » d'un récit politique.

2.2 Le photomontage comme révélateur ou le réquisitoire à caractère militant

Revenge is the mother of invention.

—Time, 24 janvier 1983

C'est la photographie qui permet l'apparition vers 1919-1920 du photomontage. Toutefois, son principe constitutif reposait sur une des principales innovations du 20^{ème} siècle apparue dans les arts plastiques vers 1910 : le collage. En effet, le procédé technique à l'œuvre dans les photomontages repose sur la technique même du collage. De fait, il ne s'en distingue essentiellement que par l'utilisation finale de l'épreuve photographique qui vise à unifier en un tout homogène l'ensemble des éléments qui le constituent.

La photographie est un médium dont les dadaïstes se servent dans une optique dérivant du collage cubiste. Il ne s'agit pas d'utiliser la photographie comme technique préparatoire à une peinture. Les dadaïstes allemands utilisent la photographie comme un matériau artistique en tant que tel. Ils assemblent des photographies, ou des fragments de photographies afin de composer une image dont la dimension critique est d'autant plus forte qu'elle détourne l'apparente objectivité du médium. La pratique photographique est abordée sous un jour marqué par une logique plastique du collage. Elle participe d'une volonté de sortir la création des pratiques traditionnelles dominées par la peinture (Laoureux, 2009, p. 87).

Pour caractériser le mode d'opération du photomontage, on peut donc, en toute légitimité théorique, se reporter à la définition du procédé technique du collage que nous propose le Groupe MU :

La technique du collage consiste à prélever un certain nombre d'éléments dans des œuvres, des objets, des messages déjà existants, et à les intégrer dans une création nouvelle pour produire une totalité originale où se manifestent des ruptures de types divers (Groupe Mu, 1978, p. 13).

Dans cette définition, on peut relever quatre caractéristiques attribuées au collage : un découpage de messages pré-performés, suivi d'un assemblage avec des ruptures internes. On retrouve donc :

[...] une sélection et une combinaison, comme n'importe quel message, mais avec la double condition constitutive de s'emprunter à des ensembles déjà organisés et de se disposer dans un système d'allotopies (Groupe Mu, 1978, p. 14).

Il importe toutefois d'approfondir notre compréhension de cette forme d'expression. À cette fin, nous proposons de nous reporter à nos lointaines recherches de maîtrise et de doctorat en philosophie où nous avons examiné quantité de textes d'auteurs divers qui se sont exercés à définir le photomontage en tant que pratique esthétique autonome¹³.

Il ressort d'un tel examen que les auteurs articulent différemment leurs définitions selon qu'ils insistent sur la dimension technique du procédé, sur la création d'un sens nouveau, ou encore sur la fonction attribuée à cette pratique esthétique. Cela dit, on peut

¹³ *Le Bri-Collage du sens* (mémoire, 1985) et *L'empreinte du faux* (thèse, 1990), Université Laval.

classer les quinze définitions alors inventoriées selon trois grandes catégories qui correspondent en gros à trois conceptions distinctes du photomontage.

La première, qui met l'accent sur la nature du procédé technique à l'œuvre dans le photomontage, peut être illustrée par la définition que nous en propose Serge Jongué :

Le photomontage est une forme d'expression qui subordonne la technique et le matériau photographique à la pratique du découpage prise à la fois dans son sens prosaïque et dans son sens figuré. En ce sens, il peut être assimilé au découpage en général, technique picturale qui, avec l'acte de peindre, est un des gestes premiers de la création artistique. De plus, la notion de montage indique qu'à ce *découpage des temps modernes*¹⁴ correspond également l'idée d'une combinaison d'éléments divers, donc une donnée narrative (Jongué, *Vie des arts*, 1981, p. 36). (Italique de l'auteur).

Ce qui caractérise le photomontage, c'est donc qu'il s'effectue à partir du support photographique et qu'il opère en deux temps : le découpage (ou sélection) suivi du montage (ou combinaison).

Au-delà du procédé technique en lui-même, le second type de définition insiste plutôt sur la création d'un sens nouveau à partir d'un sens déjà existant. Pour Gisèle Freund, par exemple, le photomontage résulte de l'association d'images « ayant chacune sa signification propre, mais en juxtaposant, on crée une signification nouvelle pour l'ensemble » (Freund, 1974, p. 188). Il s'agit d'une opération qui transforme le sens de la photographie initiale, et l'on peut parler, dans ce cas, de détournement du sens de l'image.

En ce qui concerne la troisième catégorie de définition, bien qu'elle contienne les deux précédentes, elle place plutôt l'accent sur la fonction même du photomontage. Qu'il

s'agisse d'une fonction politique ou esthétique, que les auteurs parlent de tromperie, d'art diffamatoire, de manipulation ou, plus généralement, de démystification, le photomontage constitue avant tout un art subversif. Pour Dawn Ades, le photomontage consiste « [...] en un découpage et un assemblage d'images photographiques pour former un ensemble chaotique explosif, un éclatement provocateur de la réalité » (Ades, 1978, p. 9).

Voilà donc un aperçu relativement large de cette pratique artistique qui fait parler un autre langage à l'image créée en s'en prenant spécifiquement aux fonctions d'illusion et de reproductibilité incarnées par son matériau même : la photographie (Walter Benjamin). De l'ensemble de ces définitions, il ressort clairement que le photomontage constitue une forme de détournement d'images, qu'il s'appuie sur le procédé technique à l'œuvre dans le collage, et que, formellement, il opère en deux temps : 1) une sélection à partir d'images existantes, suivi 2) d'une combinaison aboutissant à une nouvelle signification à caractère subversif ou démystificateur. C'est la définition que nous retenons pour cette thèse.

Notons toutefois que si, paradoxalement, la combinaison de deux images change la nature des messages visuels distincts de départ, elle les renforce également par un volet distinct. En effet, en pratiquant un manifeste détournement d'images, ouvertement pointé comme tel, l'artiste, avec esprit et douce provocation, fait également naître chez le spectateur un regard neuf, actif et riche d'associations. Se référant à *L.H.O.O.Q.*, œuvre emblématique de Duchamp, Pierre Fresnault-Deruelle soutient, à ce propos, que :

[...] ce bruit facétieusement introduit dans le corps même de la représentation [...], ce bruit visuel a finalement trouvé sa place dans l'espace

de l'icône proposée après en avoir pourtant saboté la nécessité. [...] ces toiles classiques banalisées, j'allais dire « humanisées » par duplication, les figures soudain transformées en double mondain fonctionnent comme s'il ne leur manquait que la parole (Fresnault-Deruelle, 1983, p. 84).



Figure 10. Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q., 1919

2.3 Radicalisme politique, propagande et beauté révolutionnaire

La présente section de notre chapitre sera, dans un premier temps, principalement consacrée à John Heartfield et à ses photomontages antinazis. Comme nous l'indiquions antérieurement, nous nous arrêterons, dans un deuxième temps, aux pratiques artistiques de Shepard Fairey dit Obey. Dans les deux cas, nous explorerons de façon spécifique la question de la propagande politique en nous attardant aux multiples statuts que cette dernière peut emprunter.

Nous avons fait le choix d'effectuer une lecture *inductive* des œuvres qui seront ici analysées (du singulier/particulier au général). Pour l'essentiel, notre approche méthodologique peut se résumer aux questions suivantes : qui, où et quand, comment et pourquoi ? Pour chacune de ces questions, nous nous appuierons sur l'observation de faits particuliers afin d'en arriver à une conclusion à caractère probabiliste.

2.3.1 John Heartfield : le contexte privé.

Helmut Herzfeld est né à Berlin-Schmargendorf en 1891. Il est l'aîné d'une famille de quatre enfants. Sa mère se prénomme Alice et son père, Franz Herzfeld, est un écrivain socialiste qui adopte le pseudonyme de Franz Held. En 1895, ce dernier est condamné à la prison ferme pour cause de blasphème. À la suite de la purgation de sa peine, la famille émigrera d'abord en Suisse pour ensuite s'installer en Autriche. Toutefois, en 1898, les deux parents mourront et les quatre enfants seront adoptés par une famille qui retournera s'installer à Salzbourg en Suisse. De 1909 à 1912, Herzfeld deviendra étudiant en peinture à l'école des Arts décoratifs de Munich. En 1915, il fera son service militaire, mais il sera par la suite libéré de ses obligations militaires. C'est à cette époque qu'il changera de nom (John Heartfield) et qu'il adhérera au mouvement Dada, période au cours de laquelle il rencontrera Grosz, Hausmann et Höch, notamment. En 1918, il adhère au parti communiste et il travaillera, par la suite, aux éditions Malik qui appartiennent à son frère Wieland Herzfeld. En 1930, il débute sa collaboration avec la revue *A.I.Z.*, mais étant l'objet d'une surveillance accrue de la part des S.A., il devra s'enfuir à Prague en 1933 d'où il poursuivra ses activités artistiques. C'est en 1938 qu'il s'installe à Londres et il ne

regagnera l'Allemagne qu'en 1950. Il s'installera alors à Berlin et redeviendra membre du parti communiste jusqu'à son décès survenu le 26 avril 1968.

2.3.2 L'Allemagne, la montée du nazisme et la répression politique de « l'art dégénéré ».

À la suite de l'entrée en scène des États-Unis, les multiples conflits qui ont cours entre divers pays européens conduiront à la Première Guerre mondiale de 1914 à 1918. Dans les années qui vont suivre, l'Europe verra s'installer de nombreuses dictatures sur son territoire. Dès 1922, on assiste à l'arrivée au pouvoir de Staline en URSS. En Italie, Mussolini (dit *el Duce*) instaurera un régime fasciste. Plus tard, entre 1936 et 1939, aura lieu une guerre civile en Espagne et le général Franco fera s'écrouler la République espagnole pour restaurer la royauté sur ce territoire. En Allemagne, Adolf Hitler, un autrichien d'origine, se lancera en politique dans les années 1920 et deviendra chancelier national-socialiste du III^{ème} Reich en 1933. On assistera alors à l'instauration du nazisme qui se caractérisera par la promotion de la race aryenne et la mise en place de rafles systématiques contre les intellectuels, les artistes d'avant-garde pratiquant un art dit « dégénéré¹⁵ », les communistes et, surtout, les Juifs. Dans les années qui vont suivre, ce régime dictatorial empiètera sur les territoires voisins, allant jusqu'à les envahir – ce qui conduira, de 1939 à 1945, à la Deuxième Guerre mondiale. De 1933 à 1945, l'État nazi et

¹⁵ Le 10 mai 1933, un immense autodafé aura lieu à Berlin et 20,000 livres y seront brûlés. Quelques années après leur arrivée au pouvoir, les nazis organiseront une exposition ayant comme thème « l'art dégénéré ». Elle aura lieu à Munich à partir de juillet 1937. Au même moment, une autre exposition s'intitulant « Grande exposition de l'Art allemand » s'ouvrira sous la responsabilité de Josef Goebbels, ministre de la Propagande. Déclaration de Hitler en date du 18 juillet 1937 : « À partir de maintenant, nous mènerons une guerre implacable contre les derniers éléments de la subversion culturelle ». cf. Schlessler, *L'Art face à la censure*, 2019, p. 159.

ses collaborateurs se livrèrent avec une barbarie immonde à la persécution des Juifs, ce qui entraînera l'assassinat systématique de six millions d'entre eux dans des camps d'extermination (L'Holocauste ou la Shoah).

Ni la culture, ni l'art ne seront épargnés lors de ces deux conflits mondiaux. Les artistes de ce temps répliqueront à leur façon en s'en prenant aux valeurs prétendument humanistes et rationalistes des sociétés occidentales. L'art prendra rapidement la forme d'un instrument pédagogique et politique. Avec l'apparition du dadaïsme, en particulier, on assistera à une transformation radicale des mentalités et à toute une foule de bouleversements dans les pratiques artistiques elles-mêmes. Concernant la façon même d'appréhender l'art, notons que les artistes chercheront à prendre la parole pour faire, si possible, changer les choses afin qu'une prise de conscience se généralise dans les populations concernées. S'appuyant sur le constat que l'Art n'a pas su parvenir à assumer son rôle « civilisateur », les artistes prôneront sa « désacralisation » et proclameront la « mort de la Beauté » - et même celle de « l'Art » en soi. Nombreux sont ceux qui, parmi eux, privilégieront le recours à des éléments et matériaux hétéroclites dans leurs pratiques esthétiques, afin de remettre en question les codes et les conventions traditionnellement à la base de l'Art en Occident. De la pratique du collage à celle de l'assemblage et du photomontage, se développera progressivement une esthétique témoignant de la liberté

expressive de l'artiste. Chez John Heartfield, le « détournement » de sens prendra la forme d'un véritable combat politique¹⁶.

Dans son texte intitulé « John Heartfield et la beauté révolutionnaire », le poète Louis Aragon présente l'œuvre de cet artiste allemand et voit dans ses photomontages des « bouts de photographies agencés qui se sont pris à signifier » (Aragon, 1965, p. 79) et qui en « détournant la photographie de son sens d'imitation » (p. 79) conduit plutôt cette dernière à un « usage d'expression » (p. 79) inédit dans le champ politique. Selon Heartfield lui-même : « Les nouveaux problèmes politiques exigent de nouveaux moyens de propagande. Pour cela, la photographie dispose du plus grand pouvoir de persuasion ». (Knoery, 2006, p. 34). Pour l'artiste, le photomontage se veut, ni plus ni moins qu'une « arme politique » dans le combat antimilitariste qu'il livre face à la montée du nazisme. Au cours des années 1930, il utilisera « les photomontages comme une arme politique pour dénoncer les crimes d'Hitler et les exactions fascistes » (Ripoll et Roux, 1995, p. 25). D'autre part, comme l'explique, par ailleurs, André Rouillé :

Pour John Heartfield [...], le photomontage contribue, dans une perspective révolutionnaire, à rendre visibles des situations sociales et politiques photographiquement imprésentables. [...].

À l'inverse de la photographie, où le vrai est réputé se tenir à la surface des choses et s'offrir directement (et naturellement) à l'enregistrement, le régime de vérité propre au photomontage repose sur l'écart, le détour, la construction, l'artifice – sur l'art (Rouillé, 2005, p. 438-439).

¹⁶ Voir plus loin, Ripoll et Roux.

On peut affirmer que, dans la très grande majorité de ses réalisations, Heartfield fait en quelque sorte œuvre de « contre-propagande » afin de combattre la propagande, dominante alors, du régime nazi. Pour mieux saisir ces notions essentielles, il nous importera d'examiner de plus près les rapports qui unissent les photomontages de Heartfield tout autant à la société allemande de l'époque, qu'à l'implication militante qui était alors la sienne. Face à des « pseudo-événements » (pour reprendre la terminologie de Boorstin) fabriqués de toutes pièces par le régime en place pour s'allier le soutien du peuple, Heartfield ajoutera un élément *grinçant* aux images qu'il manipule et détourne. Le rôle perturbateur incarné par la dimension politique de ses réalisations artistiques découlera largement du contexte sociétal de l'époque. Dans une approche à saveur propagandiste, il sollicitera le spectateur et le déroutera afin de lui permettre de prendre conscience qu'il n'est rien d'autre que l'objet de manipulation de la part de Hitler et de ses sbires.

Référons-nous ici à une lecture essentielle, celle du livre *Propaganda* de Edward L. Bernays paru en 1928. Ce dernier est à juste titre considéré comme le père de l'industrie des « relations publiques », et aussi « comme le père de ce que les Américains nomment le *spin*, c'est-à-dire la manipulation – des nouvelles, des médias, de l'opinion – ainsi que de la pratique systématique et à large échelle de l'interprétation et de la présentation partisans des faits » (Bernays, 2008, p. 1). Concernant la manipulation mentale de masse, Bernays appelait cette dernière la « fabrique du consentement ». Le chapitre de son livre intitulé « La propagande et l'autorité politique » résume bien sa pensée :

La voix du peuple n'est que l'expression de l'esprit populaire, lui-même forgé pour le peuple par les leaders en qui il a confiance et par ceux qui savent manipuler l'opinion publique, héritage de préjugés, de symboles et de clichés, à quoi s'ajoutent quelques formules instillées par les leaders. Heureusement, la propagande offre au politicien habile et sincère un instrument de choix pour modeler et façonner la volonté du peuple (Bernays, 2008, p. 71).

Anecdote racontée par le préfacier du livre, le philosophe Normand Baillargeon : Bernays sera stupéfait d'apprendre, par Karl von Weigand, journaliste américain travaillant en Allemagne, que Joseph Goebbels (1897-1945), ministre de l'Information et de la Propagande, avait recours à son livre *Crystallizing Public Opinion* (1923) pour élaborer ses opérations de propagande, de même que « [...] sa destructive campagne contre les Juifs d'Allemagne » (Bernays, 2008, p. XXI).

Entre 1930 et 1938, Heartfield publiera environ 250 photomontages dans la revue communiste *AIZ*¹⁷ (le « journal illustré des travailleurs »). Par ce choix, il contribuera à mettre en lumière la face cachée du nazisme auprès d'un large public. L'artiste et militant qu'il était, fera du photomontage une véritable technique de propagande à la portée du plus grand nombre. Comme nous le verrons plus loin, il « utilisera pour cela des images d'actualité et des symboles simples qui rendent son propos parfaitement lisible pour le grand public (Martin et Rousseau, 2013, p. 54).

¹⁷ Le tirage de cette revue atteindra les 500,000 exemplaires au début des années 1930.

2.3.3 Analyse de quatre (4) œuvres de John Heartfield.

Pour chacune des œuvres, le parcours analytique suivant sera utilisé :

1. La Monstration. Premièrement : comment l'artiste configure-t-il son œuvre ?

Description de l'œuvre et de la technique utilisée. Deuxièmement : Démontrer/D'énoncer/Détourner ou l'art de la contre-propagande : le but de l'œuvre et le public visé. Pourquoi, plus précisément, pour quoi faire et pour quoi dire ?

2. La Narration. Le Pré-Sens ou qu'en est-il du « récit » particulier proposé par cette œuvre ?

Œuvre 1.

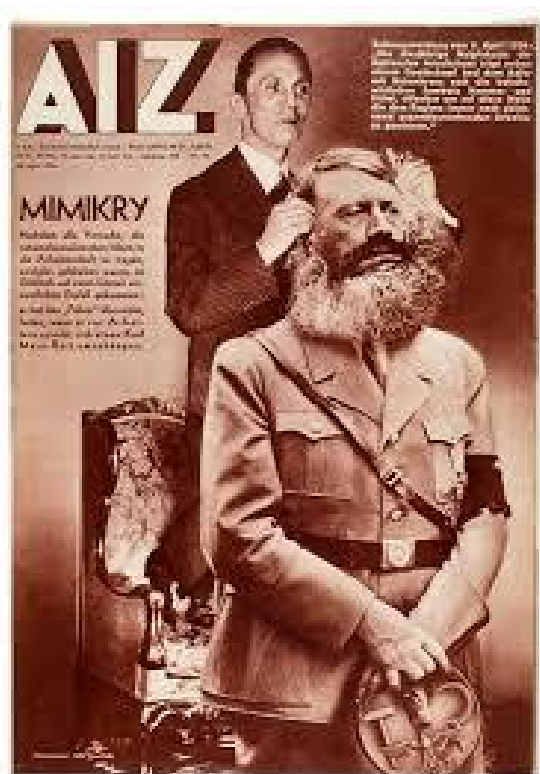


Figure 11. John Heartfield, Mimikry, 1934

1. La Monstration. Présentons ici une première œuvre emblématique de l'art révolutionnaire de Heartfield publiée dans la revue d'allégeance communiste *AIZ* afin d'en saisir sommairement la teneur, l'esprit et la portée. *Mimétisme* (1934) nous fait voir Goebbels, ministre de la Propagande, mettant une barbe à la Karl Marx à Hitler afin de faire en sorte que ce dernier puisse, dans ses discours, se rallier les travailleurs allemands. Cette image opère, de façon manifeste, par adjonction. Simplement par l'ajout d'un élément qualitativement différent – à la façon des moustaches de *La Joconde (L.H.O.O.Q)* de Marcel Duchamp – il y a une altération produite dans la forme originelle de l'image. Mais la modification ne se limite pas au signifiant, elle touche aussi le signifié¹⁸, et c'est à ce titre que le photomontage prend ici tout son sens et atteint son objectif de communication politique.

Démontrer/Dénoncer/Détourner ou l'art de la « contre-propagande ». Selon Heiri Strub, les travaux de Heartfield contredisent la thèse selon laquelle « art et propagande s'excluent » (Strub, 1978, p. 27). En dépit du fait que « l'artiste » ne visait nullement à ce que ses réalisations soient reconnues par le milieu des critiques d'art - et qu'il s'adressait d'abord et avant tout au monde des travailleurs, la qualité formelle de ses réalisations témoigne de son profond souci d'expression. Strub qualifie même l'œuvre globale de Heartfield de « [...] machine à énoncer » (p. 27). Dans cette œuvre en particulier, interrogeons-nous sur les *propos* même de l'artiste qui a réalisé *Mimikry* : « Si je

¹⁸ Il est habituel de définir le signe en tant qu'unité de signification dans lequel coexistent signifiant (cette partie du signe qui, selon la conception saussurienne, peut devenir sensible) et signifié (ce qui est absent, véhiculé). La relation que le signifié et le signifiant entretiennent est appelée signification, et la réalité absente à laquelle ils réfèrent se nomme référent.

rassemble des documents et les juxtapose avec intelligence et habileté, l'effet d'agitation et de propagande sera énorme sur les masses. [...]. De là résulte notre tâche qui est d'agir sur les masses, le mieux, le plus fort et le plus intensément possible. Si nous y réussissons, nous aurons fait naître un art véritable ». (Le Thorel, 2010, p. 124).

2. La Narration. Le Pré-Sens ou qu'en est-il du « récit » particulier proposé par cette œuvre ? L'œuvre de Heartfield s'affirme ici d'emblée comme contre-propagandiste. En réplique ici à la propagande systématique du parti national-socialiste dirigé par Hitler, l'artiste transfigure l'homme politique et nous le fait découvrir comme totalement différent de ce que nous livre habituellement son image publique. La communication politique se révèle ici sous son vrai jour : manipulateur. Heartfield nous raconte ici *l'histoire d'un personnage* prêt à tout pour séduire l'opinion publique. On pourrait dire, en quelque sorte, que cette œuvre se réfère à la notion de « fabrique du consentement » que l'on retrouvait chez Bernays. Pour convaincre le peuple allemand, pourquoi donc hésiter à le leurrer en se faisant passer pour quelqu'un d'autre. Tout simplement en adoptant l'allure d'un autre *personnage* historiquement associé à la défense du droit des peuples.

Texte qui apparaît au bas de l'image : « Goebbels a convaincu le « Führer » de s'enrouler dorénavant dans une barbe de Karl Marx chaque fois qu'il parlera devant des travailleurs » (Anders *et al.*, 2012, p. 66).

Œuvre 2.



Figure 12. John Heartfield, Adolf, le surhomme, 1932

1. La Monstration. Hitler est ici à nouveau en « vedette ». Il apparaît en contre-jour au centre de l'image. À l'inverse de l'image précédente toutefois, c'est comme si nous découvriions l'intérieur du corps du Führer. À nouveau transfiguré, mais en lieu et place de découvrir un autre individu qui, placé derrière lui, joue un rôle de manipulateur/influenceur, on le voit seul et prenant manifestement la parole pour s'adresser, on l'imagine, au peuple allemand. On note également l'absence d'autres éléments en arrière-plan. Impossible de ne pas remarquer que la croix gammée, insigne du parti nazi, occupe la place du cœur et que l'œsophage et la colonne vertébrale sont constituées d'une cascade de pièces d'or. Placé sous le cœur, un autre insigne allemand,

celui de la croix de guerre 1914-1918. Nous sommes, cette fois, en présence d'un véritable mixte iconique, c'est-à-dire d'une condensation de deux images en une, visant à nous révéler l'exacte nature du personnage politique dénoncé par Heartfield. Tout se passe comme si l'artiste avait recours non seulement à un appareil photographique, mais également à un autre, radiographique. Deux volets distincts qui ici se confondent pour opérer une synthèse iconique du leader allemand : « *Il avale de l'or et il recrache de la camelote* » (paroles qui commentent l'image et qui apparaissent au bas du photomontage publié dans la revue *A.I.Z.*).

Démontrer/Dénoncer/Détourner ou l'art de la « contre-propagande ». Au final, c'est comme si nous étions en présence d'une seule totalité signifiante que l'on pourrait qualifier de transgressive. C'est bien évidemment parce que le leader allemand peut être si facilement reconnu que la transgression va aussi loin, et qu'elle nous permet de faire le va-et-vient entre ce que nous laisse entrevoir les paroles du « *surhomme* » et ses véritables intentions politiques. À la façon de Serge Jongué évoquant la pratique du photomontage, on pourrait parler ici d'une sorte « d'éloge de la promiscuité¹⁹. Promiscuité qui se réfère ici au soutien financier que le parti nazi réclamait des riches industriels, en même temps que le leader allemand se livrait à des discours fumeux en faveur de la classe ouvrière. Ce photomontage sera réalisé un an avant la prise du pouvoir par le parti hitlérien.

2. La Narration. Le Pré-Sens ou qu'en est-il du « récit » particulier proposé par cette œuvre ? À nouveau, l'artiste adopte une *posture narrative*. Cette fois, en se

¹⁹ Jongué, Serge (1981), dans un article de *Vie des Arts* (p. 37) consacré à l'artiste québécois Pierre Guimond.

référant au mode alimentaire. Adolf « avale » et « recrache ». Deux termes contradictoires qui nous inspirent une pensée du même ordre. La question que Heartfield nous pose se veut la suivante : comment croire une chose et son contraire ? Comment se fier à un individu qui nous trompe et nous ment ? Comment faire confiance à cet homme politique et penser qu'il tiendra ses promesses ? Heartfield s'attaque ici à la communication politique de type propagandiste et y réplique par un discours iconique dénonciateur. Attention, nous dit-il, Hitler *joue un rôle*. Il n'est rien d'autre qu'une « tirelire » qui se laisse remplir pour servir, avant tout, ses propres intérêts et ceux de son parti.

Œuvre 3.



Figure 13. John Heartfield, Quiconque lit les journaux bourgeois devient aveugle et sourd. Ôtons les bandages abrutissants, 1930

1. La Monstration. On change ici de registre. On reste toutefois, à nouveau, en présence d'un seul individu comme figure centrale de l'image détournée, mais cette fois il ne s'agit pas de la représentation d'un transcendant Adolf « manipulé » ou « manipulateur ». Au contraire, il s'agit plutôt de l'image d'un banal travailleur allemand qui s'informe de l'actualité en lisant les journaux. Heartfield nous propose ici sa représentation du phénomène de l'aliénation généralisée à laquelle aura à faire face le peuple allemand si jamais il en vient à vivre sous la férule du Führer et des médias qui sont, eux, déjà sous l'emprise du nazisme. Heartfield se sert de l'image d'un individu muselé par un cordage (à l'image d'un animal en laisse) qui *devient aveugle et sourd* parce que l'univers de la communication politique est déjà sous le contrôle sévère des influenceurs médiatiques nazis. Le titre de l'œuvre ne peut être plus clair. Les journaux *Worwärts* et *Tempo* étaient les organes officiels du S.P.D. (Parti social-démocrate) qui, après les élections de 1928, avaient conclu un pacte et constitué une coalition élargie avec les partis bourgeois afin d'exclure le K.P.D. (Parti communiste) du pouvoir.

Démontrer/Dénoncer/Détourner ou l'art de la « contre-propagande ». La métaphore, pourrait-on dire, de l'aveuglement et de la surdité à laquelle Heartfield a ici recours, se veut riche de significations. Rabaisé au rang d'animal de service, le travailleur allemand n'a d'autre alternative existentielle que celle de se percevoir comme Heartfield l'invite à le faire. S'il ne parvient pas à prendre conscience du monde dans lequel il vit, son expérience du monde ne pourra être autre qu'*abrutissante*. Le thème de la manipulation de l'opinion publique rejoint à nouveau la réflexion de Bernays telle qu'exposée dans son livre *Propaganda* publié aux États-Unis en 1928. Ce que Heartfield

nous donne à voir se réfère à la réalité quotidienne des travailleurs allemands : il faut résister face aux mensonges du véritable ennemi, le gouvernement allemand de l'époque.

2. La Narration. Le Pré-Sens ou qu'en est-il du « récit » particulier proposé par cette œuvre ? On retrouve ici, une inversion à caractère métaphorique. Heartfield a-t-il voulu nous dire, comme le faisait à la même époque Walter Benjamin, que notre destin se résume à celui de Contemporains Aveuglés ? Car c'est bien cela que nous *raconte* cette image. En plus du fait que le visage du travailleur allemand soit complètement voilé par des journaux qui encerclent entièrement sa tête, il se trouve en quelque sorte assourdi et enchaîné. Il ne voit rien, n'entend rien, et toute action qu'il pourrait envisager ne peut être que tributaire de la décision de son maître « invisible » qui le tient en laisse. C'est en s'interposant face au réel que les médias riches de contenus falsifiés par un contrôle gouvernemental relevant de la dictature aveuglent et assourdissent l'individu. Telle nous semble être l'inversion métaphorique que nous évoquions plus haut : en lieu et place de nous ouvrir au réel, les journaux propagandistes nazis contrôlent la pensée et l'action de l'individu.

Œuvre 4.

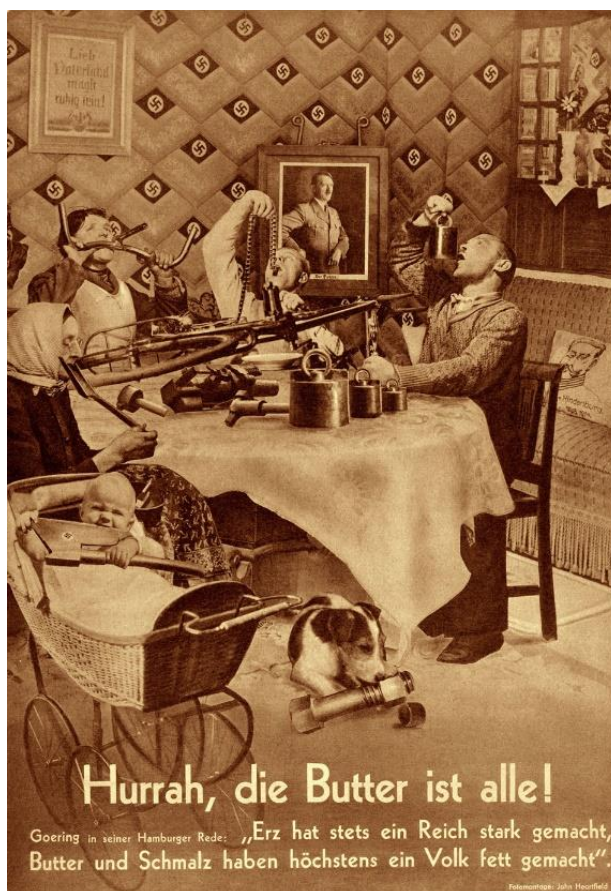


Figure 14. John Heartfield, Hourrah, il n'y a plus de beurre, 1935

1. La Monstration. Le changement de registre iconique opère ici de façon distincte. Le photomontage de Heartfield nous présente cette fois une famille prolétaire allemande réunie autour d'une table pour savourer un repas pour le moins particulier. *Hourrah, il n'y a plus de beurre* se veut, dans les faits, une réponse sarcastique à un discours prononcé à Hambourg en décembre 1935 par Hermann Goering, ministre de l'Aviation et responsable de la Gestapo. Ce dernier y déclarait : « Le minerai a toujours

fait la force d'un peuple, le beurre et le saindoux n'ont jamais pu que l'engraisser²⁰ ». En arrière-plan, le décor est lourd de significations en raison de la présence d'une multitude de manipulations dans le décor d'origine. D'une tapisserie faite de croix-gammées au cadre qui traîne sur le divan (portrait crayonné de Hindenburg²¹) au portrait de Hitler suspendu au mur, l'environnement familial se veut bien cerné. Quant à la famille élargie (parents, grand-mère, enfant, bébé et chien) elle se régale sous « haute-surveillance ». Au menu, le plat principal qui trône sur la table : une bicyclette « désossée ». Pour le reste, on retrouve également de la ferraille, une pelle à charbon, une hache ornée de la svastika²², une clé, etc. Le chien n'est pas en reste puisqu'il savoure un boulon en guise d'os. Heartfield nous présente ces gens comme n'ayant d'autre choix que de vivre tout autant l'aveuglement de leur existence que l'absurdité de leur situation.

Démontrer/D'énoncer/Détourner ou l'art de la « contre-propagande ». L'artiste combine divers éléments illustrant une facette particulière de la vie quotidienne, l'alimentation, avec des personnages qui se veulent représentatifs de la société de l'époque. L'élément central du photomontage se veut bien sûr être la bicyclette entourée d'éléments exclusivement métalliques. Mordre dans un guidon, ingurgiter une chaîne, déguster un poids, croquer une pelle, se faire les dents sur la lame d'une hache, lécher un écrou. Encore une fois, nous passons de la dénotation à la connotation, ou, dit autrement, du sens littéral au sens symbolique. Un dénominateur commun iconique (l'illustration

²⁰ Goering cité dans *Photomontages antinazis*, p. 13. (*A.I.Z.*, 19 décembre 1935).

²¹ Dirigeant allemand de 1925-1934.

²² La croix gammée.

d'un repas) se prête au jeu de la ressemblance et de la différence. La très grande majorité des éléments de ce photomontage concourent à rendre totalement absurde une banale activité de la vie de tous les jours. Mais qu'est-ce donc que ce régime dictatorial parvient-il à faire avaler au peuple allemand, se demande Heartfield ?

2. La Narration. Le Pré-Sens ou qu'en est-il du « récit » particulier proposé par cette œuvre ? On pourrait voir ici l'artiste comme une sorte de « *metteur en scène* » qui, bien qu'absent de l'image, s'écrie : *Action !* avant que la scène ne se mette en branle. En tant que reflet volontairement *dérégulé* du réel, le photomontage de Heartfield imprime chez le spectateur un nécessaire effet de distanciation critique. Comment, en effet, *avalier une telle histoire* ? Les allemands vivent alors dans la pénurie et le mensonge, mais on leur *raconte* que « tout roule » (à l'image d'une bicyclette !). Avec le cynisme et l'ironie qu'on lui connaît, Heartfield dénonce la bêtise et la terreur. Dans les faits, la machine allemande roule peut-être pour les nazis et les bien nantis qui les appuient, mais elle est en mille morceaux pour les prolétaires allemands qui en payent le véritable prix.

2.3.4 Le récit des correspondances transdisciplinaires dans les œuvres de Heartfield : « *inventer pour découvrir* ».

Dans le but de conclure cette section de notre texte consacré aux photomontages de John Heartfield, proposons ici une lecture « inductive » des quatre œuvres que nous venons d'analyser. Faisons-le en en conjuguant le sens à l'aide du décodeur retenu, c'est-à-dire, « des pratiques artistiques aux limites du narratif ». En d'autres termes, demandons-nous quel *récit* peut-on en tirer ?

Les images qui naissent de l'imagination de l'artiste et qui résultent de la manipulation des apparences, nous conduisent, chez Heartfield, à une perception autre du réel par un certain déplacement de l'attention. Détournées, elles signifient autrement et tentent de faire émerger le VRAI. Aux dires de Denis Roche, Heartfield et les artistes militants de son époque, « [...] ont *diffamé* le vrai dont on nous massacrait. Ils ont fait dire, à ce VRAI des systèmes et des tyrannies, un autre VRAI, qui sera désormais l'objet d'un combat (Herzfelde *et al.*, 1978, p. 12). Ce combat sera celui, emblématique, des artistes qui se mutent en véritables militants dévolus à la défense d'une cause politique. Les photomontages de Heartfield se veulent ni plus ni moins qu'un instrument voué à une finalité politique, on pourrait même dire, comme l'affirme Serge Jongué, à une « vocation d'agitation propagandiste » (Jongué, 1981, p. 36). Une des caractéristiques essentielles du « récit » de Heartfield nous semble, en particulier, reposer sur l'utilisation qu'il fait de « motifs récurrents » (p. 37) qui permettent à l'artiste de transposer dans ses œuvres sa posture radicale. Que sont donc ces motifs et que tentent-ils de nous faire savoir ? Certes trop nombreux pour tous les évoquer ici, ils peuvent néanmoins se résumer ainsi : un Adolf Hitler, peu importe l'utilisation qui est faite de sa représentation, d'une froideur impitoyable. Manipulateur souvent manipulé, il devient un véritable *personnage* au service des *images construites* par Heartfield. Il en va de même pour une foule d'autres leaders politiques nazis *mis en scène* par l'artiste. Quant aux gens du peuple allemand tels que représentés par Heartfield, ils nous semblent *jouer un rôle*, apparaissant, pour la majorité d'entre eux, soit comme soumis et dépossédés de leur sens critique, ou encore comme atterrés et bouleversés. Par ailleurs, Heartfield a également recours à une multitude

d'images à teneur symbolique (colombe, aigle, serpent, hyène, armes, vêtements militaires, croix gammée, monnaie, notamment) qui juxtaposent des éléments qui se nient les uns les autres. Au final, l'artiste confrontera des personnages et/ou des objets dont les contextes et/ou significations se veulent diamétralement opposés. Relevant essentiellement de la connotation, les images détournées par Heartfield se situent ni plus ni moins qu'*aux limites du récit* qu'elles cherchent à traduire. Et si, comme Paul Valéry le pensait, « une œuvre d'art devrait toujours nous apprendre que nous n'avions pas vu ce que nous voyons » (Valéry, 1962, p. 23) les photomontages de Heartfield assument bien ce défi. Un défi qui, à n'en pas douter, relève, comme l'affirme Denis Roche, de la communication politique.

Le photomontage est ce que Dada aura légué de plus fort au xx^e siècle, c'est par lui qu'il aura fait sourdre l'art de partout où il n'avait que faire, dans sa seule forme *combattante*. Il réduit [...] - l'art, et en l'occurrence la photo, à sa *tenue de combat* (Herzfelde *et al.*, 1978, p. 12).

Au-delà même des thématiques qui sont abordées par Heartfield, sa pratique artistique témoigne de façon exemplaire de son art *révolutionnaire*.

Une autre façon de percevoir la pratique du détournement chez Heartfield nous est présentée par le philosophe Gunther Anders (1902-1992) dans *L'Art est en danger*. C'est à l'occasion de l'inauguration de l'exposition « Heartfield » présentée à New York en 1938 que le philosophe prononça une allocution intitulée « Sur le photomontage ». L'essentiel des commentaires du philosophe consiste à mettre en lumière le caractère fondamentalement politique et propagandiste de la démarche de l'artiste allemand.

Je me souviens qu'il y a vingt ans environ, en regardant les premiers travaux de Heartfield, on les taxait de falsifications. C'est sans doute vrai en un sens superficiel. Mais quand Heartfield « falsifie », *quand il déforme la réalité* et l'organise d'une manière surprenante, il ne le fait pas pour *lui donner sa forme réelle*. Quand il construit, ce n'est pas pour s'éloigner de la réalité [...] – mais au contraire à seule fin de rendre le monde réel invisible pour l'œil désarmé, enfin visible (Anders *et al.*, 2012, p. 59).

Le philosophe poursuit sa réflexion sur l'artiste en commentant certaines œuvres présentées dans le cadre de l'exposition. Par son approche artistique,

[...] *il confère à l'œil le large horizon de la raison, il synchronise l'œil et la raison*. En elle-même, cette combinaison est déjà hautement remarquable. Mais, pour Heartfield, son intérêt n'est pas scientifique. Il est propagandiste. Et quand il pose que le monde est invisible, ce n'est pas à l'invisibilité géographique qu'il pense [...]. La seule invisibilité qui l'intéresse et qu'il combat, c'est celle que l'homme lui-même génère; à l'intention des autres hommes; celle des intérêts politiques qui se tiennent cachés derrière des événements censés se dérouler sous vos yeux, publiquement (Anders *et al.*, 2012, p. 59 et 61).

Sur le terrain de l'Art, il est clair, pour Anders, qu'à partir du moment où la reproduction photographique a envahi les multiples dimensions de l'expérience humaine, cette dernière est devenue inévitablement génératrice de significations nouvelles. Et c'est à partir de ce fait que Heartfield a mis son talent à contribution pour s'en prendre au *faux récit* des instances politiques de l'Allemagne nazi.

Dès ses premiers montages, Heartfield a réussi à recréer le lien entre les arts plastiques et le « sérieux de la vie », c'est-à-dire à renouer avec la question du vrai et du faux. Quand il combine ou compose, c'est à seule fin d'exposer sous forme de *jugement* ce qui est effectivement solidaire; et lorsqu'il invente, il le fait pour découvrir et faire partager sa découverte. Cette formule : *inventer pour découvrir*, est bien la plus brève susceptible de qualifier Heartfield. Mais il y en a une autre. En effet, Heartfield ne se contente pas de rendre visible ce qui existe en réalité, quoique d'une

manière invisible; il traduit aussi les mensonges, les phrases et les métaphores en images, pour les mener, *ad absurdum*, grâce à une maturation saturée d'évidence (Anders *et al.*, 2012, p. 63 et 65).

Au final, tout se passe comme si, dans les œuvres de Heartfield, « - photo, ciseaux, colle et verbe - » (p. 76) étaient parvenus à *faire parler différemment* les images...

2.3.5 Shepard Fairey dit Obey : le contexte privé.

Nous examinerons maintenant le travail artistique à saveur on ne peut plus politique de l'artiste américain Shepard Fairey dit Obey qui est né le 15 février 1970 à Charleston en Caroline-du-Sud. Il débute ses études en art à Idyllwild en Californie où il obtient son diplôme en 1988. Par la suite, il complète une licence de Beaux-Arts à l'école de design au Rhode Island en 1992. Inspiré par la culture du *skate-board*, Fairey y connaîtra son premier succès médiatique grâce à la création de son *sticker* intitulé *André the Giant has a Posse* (en référence au lutteur français *André le Géant*) qui sera massivement adopté par la communauté des *skaters* américains. Par la suite associé à la mouvance américaine du *Street Art*, il est aujourd'hui considéré comme un des plus influents artistes de ce courant. Il est surtout connu du grand public pour son intervention remarquée dans la campagne présidentielle de 2008 avec ses posters, dont « Hope » avec l'image de Barack Obama.



Figure 15. Shepard Fairey, Hope, 2008

Cette création deviendra, dans les faits, « l'image-icône » de la campagne du candidat démocrate qui accèdera à la présidence. Pratiquant plusieurs formes de création artistique (autocollants clandestins, images publicitaires associées à des slogans, et des murales, par exemple), on note toutefois que sa pratique de l'affichage et du collage se distingue des diverses autres formes d'intervention auquel il a recours. Dans un manifeste qu'il rédige en 1990, Fairey associe sa pratique artistique à la phénoménologie et il se réfère à la pensée du philosophe allemand Martin Heidegger : « La phénoménologie vise avant tout à réveiller le sens du questionnement sur notre environnement. Les affiches Obey essaient de stimuler la curiosité et d'amener les gens à mettre en question à la fois

l’affiche et leur relation avec ce qui les entoure » (Fairey, 2009, p. 29). Dénonçant l’envahissante omniprésence de la publicité, le manifeste se réclame également de la pensée de McLuhan et il appelle à la « désobéissance visuelle » (Danysz, cité dans Fairey, 2009, p. 154). Aux dires de plusieurs critiques d’art, le travail de création de Fairey « s’érige contre des formes d’art engagé dont les messages ne sont pas assez clairs. Il ne s’affirme pas seulement dans l’esthétique et la forme, mais dans l’éthique » (p. 29). Toujours à propos de sa pratique du « collage », on peut associer cette dernière au travail de nombreux autres artistes, mais sans nul doute que les créations réalisées par Andy Warhol, Alexander Rodtchenko et Barbara Kruger joueront un rôle essentiel dans l’orientation de sa propre démarche. Grand collectionneur d’images, il développera une vision toute personnelle du « détournement » de ces dernières, en les combinant avec l’utilisation du pochoir et de la peinture. Un regard plus général sur ses réalisations nous permet également de constater comment cet artiste américain est parvenu à créer son propre style distinctif. S’inspirant souvent d’images de propagande communiste (russe, chinoise, cubaine, notamment), de ses formes et de ses codes, il les détourne à ses propres fins idéologiques et interventionnistes. Au fil du temps et de sa popularité croissante, ses propres réalisations feront, à leur tour, l’objet de réutilisations et/ou de détournements multiples. Le « prix habituel à payer », dirons-nous, dans nos sociétés contemporaines où l’image « règne en maître »...

2.3.6 Amère America et le *street art*.

Une pratique esthétique comme celle de Shepard Fairey dit Obey nous paraît intéressante à examiner en raison de son statut politique « contemporain ». Bien que

tributaire du travail de John Heartfield et de divers autres artistes du 20^{ième} siècle, elle s'en distingue par le fait que sa pratique du « détournement d'images » se concrétise de façon particulière. En effet, l'essentiel de son travail s'opère à partir d'œuvres qui sont déjà à teneur propagandiste, et qu'il emprunte à des artistes, des époques et des lieux variés. Sa démarche esthétique et politique repose sur la recomposition d'affiches largement inspirées par l'iconographie de divers régimes autoritaires (URSS, Chine, Cuba). Il s'agit là, à notre point de vue, de la principale caractéristique de son œuvre.

Ses œuvres reprennent les codes des affiches de propagande du xx^e siècle, en particulier les affiches soviétiques et maoïstes, mais aussi celles de Mai 68 ou celles de Barbara Kruger. À partir de ces influences multiples et contradictoires, il crée des messages visuels souvent ambigus, qui ne cherchent pas à convaincre, mais plutôt à provoquer une réflexion critique chez le spectateur (Martin et Rousseau, 2013, p. 80).

Cela dit, de nombreuses œuvres de Fairey reposent, par ailleurs, sur un message politique explicite visant à soutenir diverses causes (ex. sa défense de l'environnement, son pacifisme, son opposition aux réformes migratoires américaines à caractère discriminatoire, sa lutte contre le lobby des armes à feu, notamment).

Je pense que tout art qui défend un objectif contient des éléments de propagande. Je pense qu'il y a une différence entre la propagande au sens sinistre du thème, qui va avoir le dernier mot dans une conversation et l'art qui a pour but d'ouvrir une conversation (Perez, 2020).

À cet égard, les détournements d'images de l'artiste américain apportent une touche particulièrement originale au phénomène de la communication politique en art. De la même façon que Heartfield, mais dans un style largement différent, Fairey ne fait pas directement entrer une « réalité » dans ses réalisations, mais des images déjà « connotées » permettant de questionner cette dernière. Reconstituant la structure et les codes de réalisations propagandistes, il y ajoute une dimension qui lui est propre, ce qui donne à son propos iconique et politique, une coloration fort singulière. Parlant de « coloration », il est intéressant de remarquer que Fairey a souvent recours aux mêmes

couleurs pour réaliser ses illustrations : fond beige, visage souvent en bleu avec des nuances de blanc et de rouge. Que ces dernières s’inspirent du constructivisme russe, de la propagande soviétique, cubaine, chinoise – ou encore des images américaines de l’époque du New Deal – toutes sont abordées et détournées comme si, à la source, il s’agissait de « publicités ». Selon les propos mêmes de l’artiste « la publicité américaine [...] est la forme la plus envahissante de propagande. La plupart des gens considère la publicité comme faisant partie de leur quotidien » (Perez, 2020).

Désormais considéré comme l’un des artistes les plus connus de l’art urbain (avec Banksy, entre autres), sa pratique artistique relève de ce que l’on dénomme, plus régulièrement, le *street art*. Les artistes associés à ce courant sont animés par l’idée de se servir de l’espace public dans le but d’en faire un lieu d’expression politique. Ce faisant, le *street art* repose sur l’appropriation de l’espace urbain, un mode d’intervention artistique qui vise une communication plus directe avec le public de nos villes. Les artistes de ce courant y interviennent le plus souvent sans autorisation et ils se servent des murs urbains comme lieu de communication politique. Rappelons-le à nouveau, Fairey se perçoit lui-même comme un activiste politique et la propagande se retrouve au cœur même de sa pratique artistique.

Je mets ces travaux dans la rue dans le but d’envoyer des interférences statiques dans la mer d’images et de messages du monde. Les images que j’utilise incluent de la propagande historique, le « Black Power », des parodies d’autorité et des coups secs d’icônes de la culture populaire. Quel est le but ? Eh bien, en plus de satisfaire mon besoin compulsif de produire de l’art, ces posters sont dessinés pour débiter un dialogue à propos de l’absorption d’images. Des images puissantes et séduisantes [...]. Mon travail utilise des gens, des symboles, des gens comme symboles pour déconstruire le fait que des images puissantes et des expressions émotionnelles efficaces peuvent être utilisées pour manipuler et endoctriner. [traduction libre] (Fairey, 2006, non paginée).

Dans le même sens, l’artiste britannique Banksy déclarait ce qui suit :

Les gens qui défigurent vraiment nos quartiers sont les entreprises qui gribouillent leurs slogans géants sur des bâtiments et des bus. Elles tentent

de nous faire sentir - « hors normes » si l'on n'achète pas leurs produits. Elles s'attendent à pouvoir crier leur message dans nos figures depuis n'importe quelle surface libre, mais vous n'êtes jamais autorisé à leur répondre. Eh bien, elles ont commencé cette bataille et le mur est notre arme de choix pour leur répondre. [traduction libre] (Fairey, 2006, non paginée).

De la vision de la propagande de Bernays à celle des artistes de l'art urbain il y a une très notable distinction. C'est d'ailleurs ce dernier qui écrivait :

LA MANIPULATION consciente, intelligente, des opinions et des habitudes organisées de masse joue un rôle important dans une société contemporaine. Ceux qui manipulent ce mécanisme social imperceptible forment un gouvernement invisible qui dirige véritablement le pays (Bernays, 2008, p. 1).

Alors que pour le penseur américain la « fabrique du consentement » reposait sur une vision essentiellement positive de la pratique en question, le propos propagandiste des artistes de rue se situe tout à l'opposé. La réplique du *street art* apparaîtra certes tardivement après les réflexions de Bernays et les interventions ciblées des *spin doctors* de nos sociétés de masse, mais elle se révélera radicale et percutante.

Je veux créer de l'art qui ait de la valeur, qui soit politique et qui puisse en même temps contribuer à un monde meilleur. [...]. Pour moi, toute forme d'art qui soulève des questions est importante et je ne me fatigue jamais de le répéter. L'art doit remettre en cause le statu quo : il doit être sublime et rebelle, hors de contrôle des institutions. Je pense qu'il est primordial pour un artiste de remettre sa vie en question, de se permettre d'être défié (Fairey, 2009, p. 134).

Au final, la pratique du *street art* de Fairey se veut dénonciatrice de l'endoctrinement publicitaire, en même temps qu'elle encourage le développement individuel du sens critique dans un univers médiatique envahissant et aliénant.

2.3.7 Analyse de quatre œuvres de Shepard Fairey.

Œuvre 1.



Figure 16. Shepard Fairey, I'M GONNA KICK YOUR ASS, 2006

1. La Monstration. Arrêtons-nous à une première œuvre à saveur nettement propagandiste de Shepard Fairey. La composition met clairement en valeur le personnage, celui d'un policier américain, qui pointe vraisemblablement du doigt une personne pour lui livrer un message des plus clairs : *I'M GONNA KICK YOUR ASS AND GET AWAY WITH IT*. Le policier, représenté en noir et blanc, est vu de face et on croit deviner comme une sorte de vague sourire sur son visage. Sûr de lui, il est armé d'une matraque. En

arrière-plan, de couleur orange, se dessine une image typique des représentations télévisuelles américaines des années 1950, celle de la fin des émissions. D'autres énoncés plus discrets encadrent l'affiche de Fairey : PUBLIC SERVICE dans le haut de l'image, et SERVE PROTEC dans le bas.

Démontrer/D'énoncer/Détourner ou l'art de la « contre-propagande ». La représentation se veut ici des plus réaliste, de même que l'inspiration visuelle dont elle est issue. On croit en effet reconnaître le geste de désignation du doigt opéré par le personnage du célèbre poster d'*Uncle Sam* qui appelait les Américains à s'engager à participer à la Première Guerre mondiale : *I want you for US Army*. Ce poster était le fruit de la « Commission Creel²³ », du nom du journaliste (George Creel, 1876-1953) qui la dirigea après qu'elle fut mise en place par le président Thomas Woodrow Wilson (1856-1924) en date du 13 avril 1917. Inspirée donc par une image iconique de la propagande militaire américaine, l'œuvre de Fairey nous livre un message à la fois dénonciateur et moqueur. En effet, on éprouve quelque peu l'envie de rire lorsqu'on la regarde attentivement.

2. La Narration. Le Pré-Sens ou qu'en est-il du « récit » particulier proposé par cette œuvre ? S'agit-il ici d'un événement qui se déroule lors d'une manifestation ? C'est la première question qui nous vient à l'esprit. *Inutile de se raconter des histoires*, on assiste bel et bien à une *mise en scène* opérée par l'artiste. Le personnage est-il en train de nous dire : *Just Watch Me ?* À nous de voir, mais Fairey détourne l'image-source pour s'en servir comme d'une sorte de palimpseste qui lui permet de déconstruire les codes de

²³ Normand Baillargeon nous informe, dans sa préface à *Propaganda* d'Edward L. Bernays (2008, p. XI), que ce dernier participa à la commission en question à titre de membre de l'équipe de presse.

l'image médiatique pour y greffer sa propre écriture propagandiste. Plus simplement, on pourrait voir dans cette image, un *personnage* qui nous informe avec cynisme et candeur que c'est la *fin des émissions*. Ne manque plus que le message sonore qui accompagnait autrefois la fermeture du téléviseur... Plus encore, on peut imaginer que la scène se déroule lors d'une manifestation, Fairey y dénonçant le personnage du policier qui, plutôt que de jouer son rôle de protecteur du citoyen, devient celui qui le frappera.

Œuvre 2.



Figure 17. Shepard Fairey, MAKE ART NOT WAR, 2014

1. La Monstration. Cette œuvre fut initialement réalisée à Berlin lors d'un événement relevant du *street art*. À première vue, l'image nous paraît adopter la forme d'un jeu de cartes. Le fond sur lequel le slogan rédigé en blanc *MAKE ART NOT WAR*

apparaît est de couleur rouge. Au centre, on retrouve le visage d'une jeune femme aux cheveux joliment bouclés. Ces boucles, dont la forme évoque celle des fleurs, on les retrouve également dans une couronne qui encercle son visage. Ce dernier se démarque par le sérieux du regard et l'absence de sourire de la jeune femme. Dans son cou, on peut lire le nom de l'artiste, OBEY, et plus bas, en médaillon, le logo de l'artiste accompagné de pinceaux.

Démontrer/D'énoncer/Détourner ou l'art de la « contre-propagande ». S'inspirant d'un slogan célèbre « MAKE LOVE NOT WAR », Fairey opère ici un détournement d'abord langagier. Il ne s'agit plus ici de promouvoir l'amour, mais plutôt l'art. La pratique artistique devient en quelque sorte une sorte de « redite » de ce que fut l'amour à l'époque des manifestations des pacifistes et des hippies américains contre la guerre du Vietnam à partir de la fin des années 1960. La connotation figurative se révèle à nouveau ici propagandiste car l'artiste concocte une sorte de réplique de l'iconographie de certaines affiches civilistes cubaines.

2. La Narration. Le Pré-Sens ou qu'en est-il du « récit » particulier proposé par cette œuvre ? Souvenirs, souvenirs... Tout se passe comme si l'artiste nous invitait à nous rappeler une autre époque, celle très imagée du militantisme anti-guerre des années 1960-1970 aux États-Unis. L'époque de l'amour libre et du *flower power*. Un Fairey, tout en douceur, nous invite à nous rappeler cette époque en associant l'image de l'art « libre » à celle de l'amour du même nom. Ici aussi les fleurs abondent, mais elles servent plutôt à *mettre en scène* la liberté revendiquée de l'art. Ne manque que la douce odeur des fleurs. Un Fairey qui joue également avec le contraste des couleurs rouge et noir pour

évoquer la guerre, d'où, en réplique, le regard tout en froideur du *personnage féminin* qui appelle le regardeur à réfléchir aux questions soulevées par l'œuvre en question.

Œuvre 3.

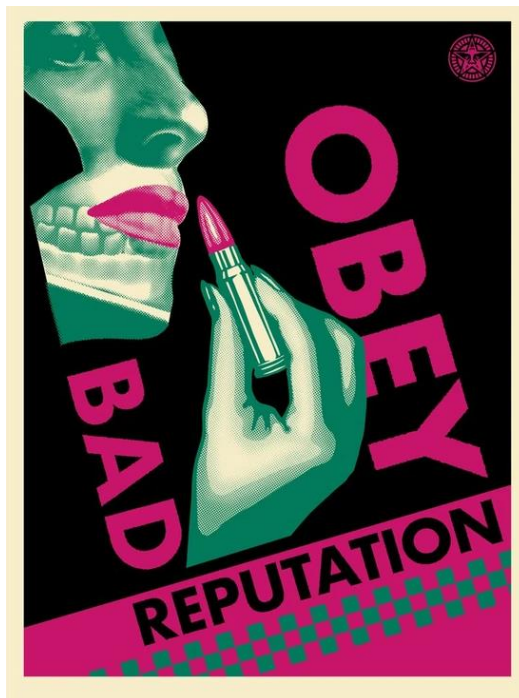


Figure 18. Shepard Fairey, Bad Reputation, 2019

1. La Monstration. On voit le visage d'une femme qui vient de s'appliquer du rouge à lèvres. Le fond de l'affiche est en majeure partie de couleur noir, le visage de la femme est vert, tout comme sa main qui tient le rouge à lèvres dont la base est également du même vert. En rose, les lèvres de la femme, le bout du rouge à lèvres ainsi que les mots OBEY et BAD. Le mot REPUTATION apparaît en noir dans le bas de l'affiche sur une base de couleur rose qui se voit soulignée par une structure géométrique linéaire bicolore.

La dentition « squelettique » qui se dévoile derrière les lèvres de la femme et qui complète le bas de son visage se révèle fort détonante. C'est par elle que l'artiste lance son message accompagné de sa « signature » d'inspiration propagandiste qu'il dispose dans le haut droit de la présente réalisation.

Démontrer/D'énoncer/Détourner ou l'art de la « contre-propagande ». En évoquant le style visuel des publicités de produits de maquillage, Fairey brouille la relation entre art et publicité. De même, il pose ici la question suivante : qui donc se cache derrière les images publicitaires ? Une sorte de monstre vorace dont les dents bien alignées ne doivent pas échapper au regardeur qui ne peut ignorer le rôle aliénant du monde publicitaire. L'artiste pervertit les modes d'opération de l'image publicitaire pour mieux la critiquer.

2. La Narration. Le Pré-Sens ou qu'en est-il du « récit » particulier proposé par cette œuvre ? On pourrait presque dire de cette œuvre de Fairey qu'elle « cite » de façon manifeste l'artiste féministe Barbara Kruger. De façon claire, Obey revendique/reconnait directement l'inspiration qui est la sienne dans la présente réalisation, en se servant des codes iconiques largement utilisés par Kruger. Il le fait, d'autre part, en nous *racontant* sa perception négative des modes d'intervention médiatique des compagnies de produits de maquillage. En reproduisant un rouge à lèvres qui ressemble à une balle d'arme à feu, tout se passe comme si le *récit* du BAD OBEY en était un de dénonciation. Dissimulées derrière les images trompeuses de la publicité, les compagnies de marketing publicitaire occupent de façon disproportionnée l'espace visuel de nos sociétés médiatiques. Par l'image, BAD OBEY dévoile/détourne/écrase leur REPUTATION.

Œuvre 4.

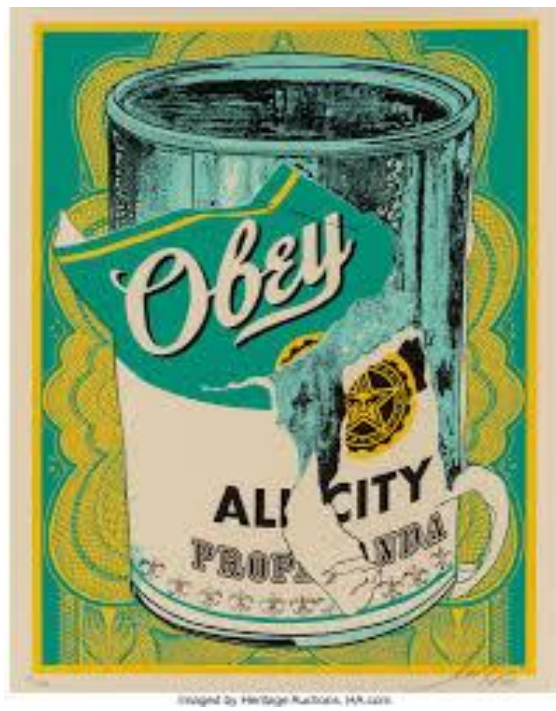


Figure 19. Shepard Fairey, Soup Can II, 2009

1. La Monstration. Voici une autre œuvre qui témoigne d'une forme distincte de détournement parmi les pratiques artistiques de Shepard Fairey. De façon manifeste, elle « cite » un des motifs les plus célèbres de l'iconographie du Pop Art, celle warholienne, des mémorables *Campbell Soup Cans*. Le travail de Fairey consiste en fait à établir une relation de quasi-similarité avec l'image qui est à la source de sa réalisation. Pour utiliser le vocabulaire de l'historien de l'art et sémiologue québécois René Payant, « Le motif de la citation est l'analogie structurale. Le citeur signale ainsi que son œuvre est une lecture de l'œuvre, mais surtout une réécriture (Payant, 1992, p. 69). C'est

essentiellement à partir de ce nouvel espace d'interprétation que l'image manipulée par l'artiste accède au sens second visé par la création.

Démontrer/D'énoncer/Détourner ou l'art de la « contre-propagande ». Mais regardons d'un peu plus près *Soup Can II*. L'emballage papier est déchiré et la marque *Campbell* a totalement disparu. Bien qu'il soit virtuellement impossible de ne pas la reconnaître, elle est ici plutôt remplacée par les intitulés suivants : *Obey*, *All City* et *Propaganda*. Ce qui frappe également, c'est la volonté manifeste de l'artiste de fonder un nouvel espace d'interprétation. Le fond de l'image, bien que perceptible, reste difficile à saisir clairement en dépit du fait qu'il relève manifestement de motifs propagandistes souvent utilisés par Fairey. On est en présence du « déjà-vu/déjà-dit » par Warhol, mais on assiste à un transfert de sens qui repose sur une visée politique/propagandiste. L'artiste affirme clairement qu'à la différence de Warhol, il n'évoque pas que la société de consommation des années 1960 « scrutée » par cet artiste, mais également celle dans laquelle nous vivons pour réaffirmer sa démarche propagandiste.

2. La Narration. Le Pré-Sens ou qu'en est-il du « récit » particulier proposé par cette œuvre ? En s'inspirant, au niveau du contenu, d'une image symbolisant tout autant la société de consommation que l'artiste à la source de sa réalisation initiale, Fairey s'applique au jeu de la métaphore. Il évoque un passé relativement récent pour nous dire que les choses se doivent de changer. Par la même occasion, l'artiste nous soumet, à sa façon, son questionnement sur la nature de la réalité et de l'image. Il explore de manière critique et ironique les images de notre mythologie visuelle contemporaine et il nous *raconte* jusqu'à quel point « l'âme des choses se bat pour devenir la nôtre » (Théofilakis,

1985, p. XI). Dans cette œuvre, se déploie « l'autre face, l'autre temps de l'image » pour reprendre la terminologie du philosophe français Didi-Huberman, (2013, p. 253) de même que la fascination temporelle paradoxale qu'elle exerce depuis que Warhol a mis en lumière la puissance de l'*aura* qu'en sont venues à exercer ses désormais célèbres *boîtes de soupe*.

2.3.8 Le récit des correspondances transdisciplinaires dans les œuvres de Fairey : « *quand copier c'est inventer* ».

On pourrait réaliser des copies de mes œuvres, je ne verrais pas la différence.
—Andy Warhol.

Dans le but de conclure cette section de notre texte consacré à Shepard Fairey dit Obey, proposons ici une lecture « inductive » des quatre œuvres que nous venons d'analyser. Faisons-le en en conjuguant le sens à l'aide du décodeur retenu, c'est-à-dire, « des pratiques artistiques aux limites du narratif ». En d'autres termes, demandons-nous quel *récit* peut-on en tirer ?

Comme nous le rappelle la philosophe et critique littéraire Françoise Gaillard (1936-) dans un article intitulé *Quand copier c'est créer*, le penseur français Guy Debord avait signé, dès 1956, un texte provocateur sur le sujet et intitulé « Mode d'emploi du détournement » (Gaillard, 2012). Il y remettait en cause la notion même de propriété intellectuelle et se montrait favorable à recopier/reproduire/réactiver/détourner les œuvres existantes :

Tout peut servir. Il va de soi que l'on peut non seulement corriger une œuvre ou intégrer différents fragments d'œuvres périmées dans une nouvelle, mais

encore changer le sens de ces fragments et truquer de toutes les manières que l'on jugera bonnes ce que les imbéciles s'obstinent à nommer des citations (Guy Debord, 1956, cité dans Gaillard, 2012, paragraphe 1).

Cette vision des choses n'est pas sans conséquence dans le monde des arts et elle réactive fort judicieusement le questionnement sur la notion *d'aura* initié par Walter Benjamin. Selon Gaillard qui examine diverses pratiques artistiques de l'ordre de la récupération dont celle de Fairey :

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, l'appropriation art est une manière de réaction contre la disparition des œuvres originales sous la masse des reproductions techniques qui nous en ont éloignées; une manière de réaction contre la disparition de l'aura du fait de la mécanisation (Gaillard, 2012, paragraphe 45).

Que fait donc l'artiste, en l'occurrence Shepard Fairey, quand il a recours à une telle approche ? Selon Gaillard, il participe, d'une certaine façon à la réactivation du *hinc et nunc* de l'œuvre et lui redonne sa singularité.

Ainsi, ces œuvres qui semblent signer la fin de l'aura (pour autant que cette notion ait à voir avec le caractère unique, authentique, original de l'œuvre d'art ainsi qu'avec son mode de présence) travaillent à sa restauration (Gaillard, 2012-13, paragraphe 46).

Les réalisations artistiques de Shepard Fairey, « rematérialisent » l'œuvre copiée, pour reprendre le vocabulaire de la philosophe française. Les détournements de l'artiste ont certes quelque chose à voir avec la citation, mais surtout ils en réinterprètent le propos et le sens. Tout se passe comme si l'artiste partait d'une *histoire bien connue* de tous pour nous en proposer une *relecture inédite*. Pour le dire autrement, c'est comme si on apprenait

quelque chose d'inconnu sur l'œuvre en question. Voilà, affirme Fairey, cette image est, par exemple, bel et bien issue de la propagande soviétique, mais je l'ai récupérée dans un but bien précis, celui d'entreprendre une *conversation politique* avec les citoyens de mon époque. Et qu'est-ce donc que *je vous raconte* ? Dans le cas des quatre œuvres retenues, le récit pourrait s'articuler à la façon de celui, innovant qu'il fut dans les années 1960, de Marshall McLuhan lorsqu'il avança l'idée que *the medium is the message* ! Ce grand penseur de la sphère médiatique qui chercha à saisir l'emprise de cette dernière aussi bien sur les comportements individuels, sociaux et culturels.

McLuhan voyait dans la nouvelle technologie électronique et l'introduction massive des médias dans la société, les supports d'une mutation profonde de l'humanité. Désormais « le message, c'est le médium », c'est-à-dire que l'important n'est pas tant le contenu de ce qui est transmis que le médium grâce auquel le contenu est véhiculé. En fait, ce sont ces moyens qui déterminent l'ensemble de nos façons de penser, d'agir et de percevoir. Selon McLuhan « c'est le médium qui façonne le mode et détermine l'échelle de l'activité et des relations des hommes » (McLuhan, 1972, p. 25). Autrement dit, le médium utilisé crée un nouvel environnement qui modifie nos façons de penser et de percevoir et influence de manière inéluctable notre rapport au réel. Toutefois, si pour McLuhan, « voir, percevoir ou utiliser un prolongement de soi-même sous forme technologique, c'est nécessairement s'y soumettre » (p. 64) le passage de la civilisation de l'écrit à celle de l'image n'en constitue pas moins un progrès inéluctable permettant à l'humanité d'accéder à une nouvelle conscience collective. Pour McLuhan, les nouveaux médias devraient permettre de rompre la solitude de l'être humain et de recréer une

communion avec le cosmos. Encore prisonnier des anciens modes de perception, l'être humain du XX^{ième} siècle est néanmoins confronté à l'inquiétude et au désarroi; cependant la Révolution Électronique devrait provoquer un retour à l'intense communication orale des époques sans écriture.

Sous un angle complémentaire, le récit pourrait être vu comme un passage et/ou une rupture « d'énonciation en dénonciation ²⁴ », pour reprendre les termes de Beatrice Simonot dans l'ouvrage intitulé *Dénonciation* où elle questionne les relations entre certaines pratiques artistiques contemporaines et la politique.

Mais si Dénonciation signifie dénoncer comme coupable, et si une lecture directe, immédiate, peut s'imposer au spectateur, comme si l'œuvre était habitée par une signification unique, l'ambiguïté dont elle est fabriquée, élargit le champ d'appréhension, amène au doute (Albertazzi *et al.*, 1991, p. 8).

De la même façon que Faurey l'évoque lui-même, le but de ses œuvres repose sur l'ouverture d'un nécessaire dialogue avec le regardeur afin, comme le précise Simonot, de transformer ce dernier en « participant actif » (Albertazzi *et al.*, 1991, p. 11). Ce même point de vue est, par ailleurs, partagé par l'artiste Luis Camnitzer :

Nous vivons le mythe aliénant d'être d'abord des artistes. C'est faux. Nous sommes d'abord des êtres moraux, démêlant le vrai du faux et le juste de l'injuste, non seulement dans notre propre réalité, mais aussi dans la communauté qui nous entoure. Pour vivre selon une éthique nous avons besoin d'une conscience politique qui nous aide à comprendre notre environnement, à développer des stratégies pour nos actions. L'art devient

²⁴ Pour reprendre les termes de Béatrice Simonot, *Dénonciation* (1991), p. 7.

l'instrument de notre choix pour développer ces stratégies (Albertazzi *et al.*, 1991 p. 11)²⁵.

On pourrait conclure en affirmant que tout comme chez Heartfield, l'art pour Fairey se veut une « arme », mais dans son cas bien précis, on découvre le propos d'un artiste qui, comme l'affirme Danysz, « avec quasiment l'œil d'un sociologue, analyse sans relâche les images et les mécanismes de propagande qu'ils soient d'origine américaine, soviétique, maoïste ou autres » (Albertazzi *et al.*, 1991 p. 156). Au final, des messages politiques dont le but est d'ouvrir les yeux pour que s'éveillent les consciences.

2.4 Conclusion : l'impact propagandiste de l'art politique

À l'heure actuelle, les candidats en campagne se servent essentiellement de la radio et de la presse, des banquets, des meetings, de la tribune et de l'estrade pour promouvoir leurs idées. Il est dommage qu'ils s'en tiennent là. Quantité d'autres manifestations pourraient en effet servir à placer la campagne sur le devant de la scène et, partant, au centre des conversations. Pourquoi ne pas organiser, par exemple, des expositions et des concours, mettre à contribution des instituts politiques et des établissements d'enseignement, solliciter des groupes dont la coopération serait d'autant plus retentissante que jusqu'alors ils ne se mêlaient pas activement de politique, bref, se saisir de toutes les plates-formes imaginables pour présenter les idées au public ? (Bernays, 2008, p. 80). L'Art comme forme de propagande politique ! Même Bernays l'avait déjà envisagé. Sans doute pas à la façon de Heartfield et Fairey, mais elle faisait néanmoins

²⁵ Cette citation de l'artiste sera reprise en lettres blanches sur fond rouge (à la manière de Barbara Kruger) sur la couverture de la revue *The New Art Examiner*.

partie de sa vision propagandiste. En conclusion de ce chapitre, résumons ici les grandes lignes de notre démonstration. Au cours de la Première Guerre mondiale, c'est dans le creuset zurichois que l'art moderne connaîtra une transition significative, avec la naissance du dadaïsme en particulier. Dans un esprit radical de subversion et de provocation, de jeunes artistes entreprendront de « désacraliser » l'art dans le but avoué de briser les conventions de l'ordre artistique bourgeois en s'attaquant au savoir-faire généralement associé au domaine de la création. Ils revendiqueront la nécessaire introduction du hasard dans le domaine artistique, et le feront en intégrant des matériaux étrangers dans leurs œuvres. Ces matériaux : éléments photographiques, détritiques, fragments divers, et sans valeur esthétique, etc. serviront régulièrement de support à leurs réalisations tout en cherchant à exprimer leur esprit de révolte. Cette attitude radicalement contestataire et carrément nihiliste se répandra rapidement dans d'autres villes européennes d'importance : Berlin, Cologne, Hanovre, puis Paris et plus tard New York. Nous avons d'ailleurs évoqué antérieurement plusieurs artistes majeurs appartenant à ce courant, et, par la suite, proposé de consacrer la première partie de notre démonstration au photomonteur allemand John Heartfield. En lien avec son art politique et propagandiste, nos analyses se sont concentrées autour de quatre œuvres distinctes que nous avons examinées en ayant recours à une analyse d'inspiration transdisciplinaire. Notre lecture inductive des réalisations de l'artiste s'est organisée autour des notions de monstration et de narration. Le but poursuivi consistait à déboucher ultimement sur le *récit des correspondances transdisciplinaires* émanant des réalisations de l'artiste. Avant d'aboutir aux conclusions qui furent les nôtres en ce qui concerne ces œuvres, rappelons que nous

avons d'abord cherché à définir la pratique du photomontage, le contexte historique de son apparition, ses répercussions diverses en ce qui a trait à l'*aura*, de même que la pratique militante anti-propagandiste et antimilitariste de l'artiste que fut John Heartfield.

Du 20^{ième} au 21^{ième} siècle, de nouvelles pratiques artistiques firent leur apparition et elles élaborèrent des modes divers de questionnement sur l'esthétique et la politique. Concernant plus spécifiquement les formes d'art reposant sur des notions comme le « détournement » et la « réappropriation » de matériaux déjà existants à des fins propagandistes (ou anti-propagandistes), que l'on parle ici de la photographie ou de la peinture, par exemple, le travail de l'artiste américain Shepard Fairey a retenu notre attention. De la même manière que chez Heartfield, nous avons d'abord exploré sa pratique artistique associé à la mouvance du *street art* d'un point de vue général, avant de nous concentrer sur les quatre œuvres retenues. La suite de notre réflexion a également débouché sur un *récit des correspondances transdisciplinaires*, telles qu'elles nous paraissent émaner de ses réalisations.

Les multiples réalisations emblématiques de ces deux artistes nous enseignent que le champ de la communication esthétique et politique en est un dont l'exploration se révèle tout autant fascinante qu'instructive. D'un certain point de vue, on pourrait affirmer que Heartfield et Fairey ont développé, à divers points de vue, un propos largement similaire. Dans le domaine politique, détourner pour se réapproprier, c'est un peu comme tracer un chemin. En d'autres termes, cela consiste à créer son propre langage pour faire en sorte que l'humanité s'affranchisse des idéologies qui, trop souvent, la conduisirent aux abords du précipice. Avec les artistes Barbara Kruger et Andy Warhol dont nous examinerons

dans la même logique inductive les œuvres dans notre prochain chapitre, notre regard se posera cette fois sur la société de consommation depuis son apparition jusqu'à nos jours.

CHAPITRE 3. DÉSIRER/CONSOMMER : REGARDS SUR LA SOCIÉTÉ DE CONSOMMATION

FICTION :

Notre univers est gouverné par des fictions de toute sorte : consommation de masse, publicité, politique considérée et menée comme une branche de la publicité, traduction instantanée de la science et des techniques en imagerie populaire, confusion et télescopage d'identités dans le royaume des biens de consommation, droit de préemption exercé par l'écran de télévision sur toute réaction personnelle au réel. Nous vivons à l'intérieur d'un énorme roman. Il devient de moins en moins nécessaire pour l'écrivain de donner un contenu fictif à son œuvre. La fiction est déjà là. Le travail du romancier est d'inventer la réalité.

—J.G. Ballard, préface à Crash

HISTOIRES :

Mais l'homme – permettez-moi de vous offrir cette définition – est l'animal conteur d'histoires.

—Graham Swift, Le pays des eaux

CONDITION HUMAINE :

Concevoir une histoire, c'est le moyen dont nous disposons pour affronter les surprises, les hasards de la condition humaine, mais aussi pour remédier à la prise insuffisante que nous avons sur notre condition. Les histoires font que ce qui est inattendu nous semble moins surprenant, moins inquiétant : elles domestiquent l'inattendu, le rendent un peu plus ordinaire (Bruner, 2010, p. 79-80).

3.1 Introduction : notre regard sur la notion d'*image*

Notre deuxième chapitre d'analyse intitulé « *DÉSIRER/CONSOMMER : regards sur la société de consommation* » abordera la remise en question des valeurs de la culture de masse et de la société de consommation, en s'appuyant, en particulier, sur les réalisations des artistes américains Andy Warhol et Barbara Kruger. Auparavant toutefois, il nous importera de cerner adéquatement la notion d'*image* afin de situer pertinemment l'importance médiatique que revêt cette dernière dans le contexte évolutif de la culture de masse depuis les années 1960 à nos jours.

Des propos rapportés par D. J. Boorstin

- L'Amie admirative : « Mon Dieu, quel splendide bébé vous avez ! »
 - La Mère : « Oh ! Ce n'est rien. Vous devriez voir sa photographie ! »
- (Boorstin, 2012, p. 31).

Dans un premier temps, attardons-nous au texte de Daniel J. Boorstin intitulé *L'Image* et paru en 1961 – texte fondateur, s'il en est, de l'ensemble des questions relatives au questionnement sur la place de plus en plus envahissante occupée par « l'*image* » dans la culture de masse²⁶. D'entrée de jeu, disons que Boorstin articule essentiellement sa réflexion autour des notions indissociables de « révolution graphique » et de « pseudo-événements »²⁷. En effet, selon Boorstin, c'est à partir du moment où en Amérique le

²⁶ Lors du prochain chapitre, nous nous référerons à un autre ouvrage essentiel dans ce même domaine, celui d'Edgar Morin intitulé *Les Stars* et paru en 1957.

²⁷ « J'appellerai « pseudo-événements » le type de nouveautés artificielles qui a envahi la vie quotidienne des Américains. Le préfixe grec « pseudo » vient du grec et signifie « faux » ou « destiné à tromper » » (p. 34). Boorstin se réfère ici aux travaux du penseur Edward L. Bernays dans le domaine des « relations publiques » pour élaborer le concept de « pseudo-événement ». Rappelons ici que nous avons abordé la pensée de cet auteur au cours de notre premier chapitre (cf. son livre *Propaganda* publié en 1928).

développement technique et l'essor industriel permirent de produire, de conserver, de diffuser et de recevoir des images que commença à se réaliser la transfiguration du réel qui est l'objet central de son livre. Cette possibilité nouvelle qui s'offrait désormais au monde, de « refléter » le réel, le conduisit toutefois à développer des « espoirs exagérés » aussi bien à propos de ce que contient le monde, que de notre pouvoir de le modeler. La Révolution graphique, par la prolifération des images qu'elle instaura, déboucha donc sur une invasion progressive du réel par les « pseudo-événements ». Ces derniers concernant, nous dit Boorstin, à peu près toutes les dimensions de notre existence, qu'il s'agisse de l'actualité fabriquée, des héros synthétiques de nos écrans, des attractions préfabriquées pour touristes ou encore des formes artistiques et littéraires homogénéisées... Dans nos sociétés de consommation, tout devient désormais matière à l'illusion.

Plus graves encore sont les répercussions concernant notre mode de pensée. Baignant désormais dans un monde fluide, flou et multiforme, l'individu doit s'ajuster tant bien que mal, dans son expérience nouvelle de l'univers factice qui l'entoure. Ses habitudes perceptuelles, intellectuelles, son imagination, son langage même, changent et l'enferment dans un monde où le « vraisemblable » supplante désormais le vrai. Dès lors, selon Boorstin, l'illusion et l'irréalité qui prévalent contribuent à faire de notre époque, une époque de « l'indirect » où l'individu non seulement fabrique, mais recherche la contrefaçon de toute expérience. Le plus ironique dans tout cela, estime Boorstin, c'est que par une sorte d'effet pervers associé à l'utilisation que nous faisons de la technologie, notre vision est obstruée par les machines que nous avons fabriquées pour l'agrandir. En lieu et place d'élargir nos horizons, de nous ouvrir sur le monde, la technologie et ses

images contribuent fondamentalement à réduire le champ de notre expérience. Le monde qui en découle ressemble de plus en plus à un miroir qui nous renvoie les projections que nous sommes préparés à attendre par l'intermédiaire de ceux que nous payons à les fabriquer.

Nul doute que ce qui frappe le plus chez Boorstin, c'est avant tout le cadre novateur et prémonitoire des analyses qu'il propose. Si l'on songe seulement au fait que son livre a été écrit il y a déjà 60 ans, on ne peut que s'étonner de la justesse de sa vision concernant les bouleversements qu'exercent les technologies des 20^{ième} et 21^{ième} siècles sur les rapports de l'être humain à son milieu. Sans même qu'il fasse allusion aux développements les plus récents des technologies numériques de l'image et du son – son analyse s'arrêtant avec l'apparition de la télévision en couleur – il en arrive à dévoiler et à mesurer l'ambiguïté profonde qui s'inscrit aujourd'hui au cœur même des rapports que l'image entretient avec le réel. Que son propos concerne la « révolution graphique », la prolifération des images ou encore l'envahissement de notre expérience par les « pseudo-événements », tout cela nous est d'autant plus familier, que la tendance de fond qu'il décrivait – et qui concerne le caractère transfigurant de la technologie à l'égard du réel – n'a fait que s'accroître. Il semble nous dire : regardez autour de vous; le réel est là qui s'évanouit sans cesse. La technologie et ses images saturent à fond de train notre perception même du réel.



Figure 20. Barbara Kruger, Untitled, 1987

Que nous dit Barbara Kruger avec cette image ? Elle nous parle de la connaissance, de la croyance et de... l'oubli. Celui généralisé découlant du rôle apaisant des images qui pullulent au cœur de la sphère médiatique. Avec ses œuvres, l'artiste américaine soulève des questions, conteste et dénonce les dérives propres à son époque.

C'est donc sous le signe de l'image que la technologie produit le réel à travers des habitudes perceptuelles et intellectuelles qu'elle bouleverse. Cette idée rejoint par ailleurs les thèses du penseur postmoderniste français Paul Virilio exposées dans son ouvrage intitulé *Esthétique de la disparition* (1980). Pour ce dernier, il n'existe pas un réel absolu donné une fois pour toutes. Il y a plutôt un réel produit à travers des moyens divers de

production et d'interprétation du réel propres à une époque et à une société. Or, aujourd'hui, le développement accéléré de l'information et des technologies nouvelles (en particulier celles liées à l'image) bouleverse les rapports que l'image entretient avec le réel, et débouche sur un nouveau « réel » à caractère abstrait. Le réel est donc miné parce qu'il est le résultat des instruments qui actuellement le réalisent de façon synthétique.

Ailleurs, dans *La Machine de vision* (1988) Virilio actualise, si on peut dire, la thèse de Boorstin selon laquelle la technologie restreint notre vision du monde. Les machines de vision devraient en toute logique l'élargir, mais c'est plutôt le contraire qui se produit. Bien sûr les images nous informent et nous divertissent comme jamais; elles nous en font voir *de toutes les couleurs*. En raison du caractère fabriqué de nos images, nous avons tendance à n'y faire entrer que ce qui nous intéresse, c'est-à-dire des images de nous-mêmes continuellement réinventées et renouvelées pour entretenir la fascination. Ces images en viennent elles-mêmes à se transformer les unes les autres, à se parler, à se répondre, dans un univers désormais clos sur lui-même. L'image éclaire certes le réel, mais avant toute chose, elle le fabrique.

Poursuivons donc sur cette même voie, celle du caractère prémonitoire et novateur du discours de Boorstin à l'égard de la technologie et de ses images – en associant ce dernier à celui d'un autre penseur postmoderniste français : Jean Baudrillard (notamment dans *Les stratégies fatales* (1986) et dans *De la séduction* (1988). Certes, les prémisses théoriques sur lesquelles reposent la position de Boorstin sont sans nul doute fort étrangères à celles qui inspirèrent Baudrillard. Toutefois, il nous est néanmoins possible

d'affirmer que Boorstin précède Baudrillard²⁸ dans la vision destructrice par les signes de toutes sortes qui envahissent notre technoculture. Baudrillard redémontre en quelque sorte la thèse de l'historien américain et la pousse beaucoup plus loin en nous laissant savoir que c'est par une inévitable fatalité qui prend la forme d'une véritable stratégie que les images et les technologies en viennent à provoquer des mutations profondes dans notre rapport au réel. Le monde déroutant de l'extermination du sens produit par les objets et les signes qui nous entourent que décrypte Baudrillard, c'est celui-là même que Boorstin présentait à l'orée de années soixante, avant même qu'il ne se réalise dans l'ère de la simulation généralisée qui est aujourd'hui la nôtre. Avant même que n'apparaissent les innombrables innovations technologiques qui ont bouleversé nos cinquante dernières années²⁹, Boorstin en avait prévu et analysé les impacts majeurs et insoupçonnés plus récemment décortiqués par Baudrillard. La reproductibilité technique (allusion à *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* de Walter Benjamin rédigé en 1935 et paru en version posthume en 1956) organise désormais la réalité telle qu'elle nous apparaît. Il s'agit là d'une conséquence inévitable de la sphère des médias qui, en dédoublant le réel, finit par l'anéantir. Fascinés par les images que nous fabriquons, nous sommes devenus à la fois les témoins et les acteurs d'un irréfragable spectacle selon Benjamin.

Dans la relation dialectique du réel et de l'image (que nous voulons croire dialectique, c'est-à-dire lisible dans le sens du réel à l'image, et réciproquement), il y a longtemps que pour nous l'image l'a emporté et imposé sa propre logique, immanente, éphémère, sans profondeur, logique

²⁸ Déjà, en 1970, Baudrillard se référait à Boorstin dans son ouvrage intitulé *La société de consommation*.

²⁹ Nous nous référons ici au développement du mode numérique.

immorale, au-delà du vrai et du faux, au-delà du bien et du mal, logique d'extermination de son propre référent, logique d'implosion du sens où le message disparaît à l'horizon du médium (Baudrillard, 1986, p. 137).

Dans la lignée de ces propos, dans son ouvrage intitulé *Sur la photographie*, l'auteure et philosophe américaine Susan Sontag présente cette dernière comme étant en totale contradiction avec l'idée que l'image photographique serait le produit objectif d'une technique neutre : c'est une technique pour donner/imposer du sens. Elle décrit plutôt la photographie comme un message codé à divers points de vue : technique, culturel, sociologique, esthétique, notamment. Selon ses dires, la photographie, loin de reproduire le réel, contribuerait plutôt à l'interpréter. L'impression de réalité qui se dégage de l'image photographique, et qui permet de faire en sorte qu'elle soit tenue pour la reproduction la plus fidèle du réel qui soit, repose en fait sur le caractère conventionnel et arbitraire de ce que l'on croit être la « vision normale » et qui n'est autre qu'une « vision sélectionnée ». De ce fait, la nature technique du procédé photographique transforme le réel par le rendu qu'elle en fournit. Loin de ne constituer qu'un miroir de la réalité, la photographie apparaît davantage comme une opération de codification des apparences. Derrière l'apparente ressemblance, se dissimule donc l'image construite. Sontag interroge, par ailleurs, le pouvoir récemment acquis par les images de se substituer à la réalité. Selon elle, les images photographiques demeurent certes interprétatives de cette dernière, mais elles se constituent également en trace d'un réel qu'il devient de plus en plus complexe de saisir.



Figure 21. 1984 de George Orwell

Toujours dans cet esprit, demandons-nous qui donc des grands écrivains dystopiques Orwell ou Huxley avait-t-il raison en ce qui concerne l'avenir médiatique du monde occidental ? Pour le savoir, livrons-nous ici à un rapide survol des deux ouvrages, l'un de Neil Postman et l'autre de Chris Hedges, afin de conclure la présente section. Notons d'abord comment il est intéressant de remarquer à quel point les positions de ces deux auteurs rejoignent l'ensemble de celles évoquées jusqu'ici. Concernant Postman, soulignons qu'il débute et conclut son ouvrage paru en 1985 en se référant aux œuvres emblématiques de George Orwell et d'Aldous Huxley. S'interrogeant en particulier sur le divertissement audiovisuel, il montre comment ce phénomène a progressivement réduit

l'espace de réflexion dans la société américaine. Confrontant *1984* et *Le meilleur des mondes*, l'auteur nous propose une analyse approfondie de l'impact des médias sur la société. Si pour Orwell l'esprit d'une culture s'efface pour être remplacé par une « prison », pour Huxley, il devient plutôt une « caricature ». Alors que la crainte principale d'Orwell concernait les envahissants rouages de la machine à contrôler la pensée, celle exprimée par Huxley va dans un tout autre sens. En effet, il :

[...] nous enseigne qu'à une époque de technologie avancée, la dévastation spirituelle risque davantage de venir d'un ennemi souriant que d'un ennemi qui inspire les soupçons et la haine. Dans la prophétie de Huxley, Big Brother ne cherche pas à nous surveiller. C'est nous qui avons les yeux sur lui de plein gré. Nul besoin de tyran, ni de grilles, ni de ministre de la Vérité. [...] quand la vie culturelle prend la forme d'une ronde perpétuelle de divertissements, [...] quand, en bref, un peuple devient un auditoire et les affaires publiques un vaudeville, la nation court un grand risque : la mort de la culture la menace ». Au final, selon Postman, [...] Les prophéties d'Orwell ne sont guère adaptées à l'Amérique mais celle d'Huxley est en train de s'y réaliser (Postman, 2011, p. 232).

Si on a pu précédemment constater, avec bon nombre de penseurs (Boorstin, Virilio, Baudrillard et Sontag), l'envahissement certain du réel par l'image sous toutes ses formes, Postman vient confirmer cette thèse en démontrant comment la société nord-américaine s'est progressivement construit un monde médiatique dominé par l'illusion et l'irréalité. De façon quotidienne, nous nous laissons envahir par la profusion des images qui font désormais partie intégrante de notre perception d'un réel fabriqué et où l'on a d'autres choix que celui de constater qu'à peu près tout se vaut.

De parution plus récente, l'ouvrage de Chris Hedges (2012) examine à son tour le phénomène de la « culture de l'illusion » aux États-Unis, en nous proposant une analyse

des mécanismes médiatiques qui façonnent notre rapport au réel en nous empêchant de distinguer ce dernier des manifestations de ses « faux-semblants ». Selon cet auteur, ce sont les médias modernes, en tant que système de représentation et d'interprétation du réel, qui déterminent désormais notre rapport au monde. Les multiples effets de distanciation qu'ils génèrent, débouchent sur une perception toujours plus indirecte du réel. Se constituant en véritables appareils de remplacement, ils jouent de plus en plus le rôle de substituts conduisant tout autant à l'aliénation qu'au conformisme. On peut affirmer désormais qu'ils voient pour nous le monde à notre place. Évoquant Benjamin, Boorstin, Huxley, Orwell et Postman, Hedges se livre à l'analyse détaillée d'une multitude de phénomènes, allant de l'industrie de la pornographie à Las Vegas aux émissions de télé-réalité, de la vie sur les campus universitaires aux séminaires de développement personnel. Évoquant « [...] l'impossibilité pour l'humain de façonner le réel selon ses désirs » (Hedges, 2012, p. 242), Hedges conclut de la façon suivante : « Soit nous apprendrons à transformer radicalement notre mode de vie, [...], soit nous mourrons agrippés à nos illusions. Voilà les choix difficiles auxquels nous sommes confrontés » (p. 242).

Les années ont bien sûr passé depuis les études de Boorstin, et les constantes avancées technologiques ont façonné un nouveau type de société. Désormais, les relations sociétales de l'individu passent par une sphère médiatique qui, certes, nous informe et nous divertit, mais surtout conditionne plus que jamais notre pensée et brouille notre rapport au réel. Les diverses études recensées nous font voir un individu berné par les outils technologiques mis à sa portée, et qui se terre inexorablement dans un vide

existentiel où il se contemple « vivre en images ». Plus que jamais, la culture de masse nous impose une logique oppressante, celle d'une consommation anesthésiante nous tenant lieu d'existence « par défaut ». (Baudrillard, Virilio, etc.).

Cela étant dit, en dépit du fait que les images médiatiques façonnent à leur propre gré les individus, les célébrités et les politiciens – elles nourrissent également des pratiques artistiques qui remettent en cause les mutations et les illusions profondes imposées à l'individu de notre temps. Une fois de « seconde main », nous le verrons, les images diversement manipulées par les artistes deviendront tout autres, et elles serviront d'antidote et de d'exutoire *cathartique* aux angoisses et traumatismes inhérents à notre époque.

Par ailleurs, comme l'affirmait Marshall McLuhan, « le message c'est le médium » (McLuhan, 1972, p. 23) et il importe de comprendre que le contenu de la communication se révèle souvent n'être qu'un *leurre* visant à détourner l'attention du public, et c'est ainsi que les images exercent une influence beaucoup plus profonde qu'il n'y paraît et qui, la plupart du temps, nous échappe carrément.

« À mesure que la prolifération de nos technologies créait toute une série de nouveaux milieux, les hommes se sont rendu compte que les arts sont des « contre-milieux » ou des antidotes qui nous donnent les moyens de percevoir le milieu lui-même » (p. 57).

Comme nous le verrons, dans le vaste domaine de la communication politique, les arts deviendront de véritables *machines à voir... et à penser !*

3.2 « Récits en boîtes » ou la redéfinition du collage et du photomontage

Le collage visuel et ses dérivés – comme nous l’avons exploré dans le chapitre qui précède - des débuts de cette pratique artistique à l’orée du 20^{ième} siècle en Europe avec les cubistes et les dadaïstes – ressuscitera pour se poursuivre ensuite aux États-Unis sous une forme totalement inédite dans les années 1950 avec les « boîtes » réalisées par l’artiste iconoclaste Joseph Cornell (1903-1972).

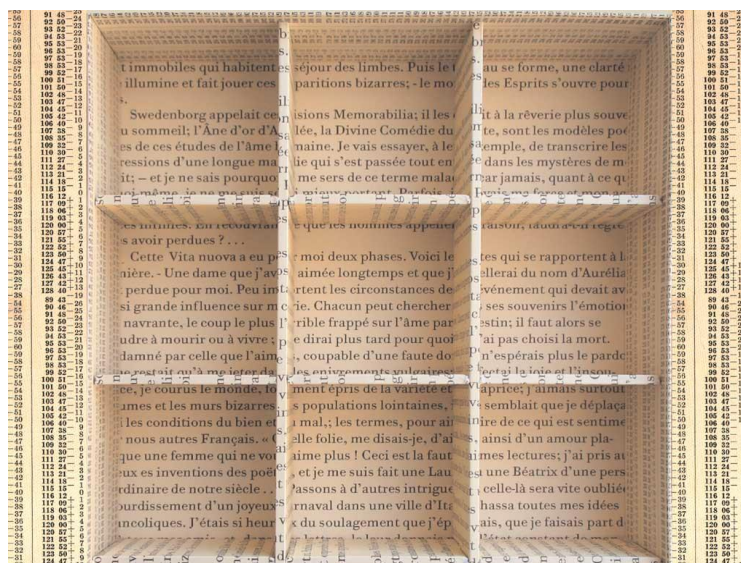


Figure 22. Joseph Cornell, Box, 1954

Concernant les œuvres de Joseph Cornell (réalisations combinant textes et images), référons-nous, en particulier, à ses « constructions » ou « *objects* » mis en scène dans des « boîtes » ou « valises » qu’il confectionnait souvent en totalité à partir de « fragments » récupérés lors de ses promenades solitaires quotidiennes dans les rues d’Utopia Parkway dans le quartier Queens à New-York. Son approche foncièrement

« poétique » n'est toutefois pas sans implication à caractère social et il appert de plus en plus que son travail (souvent associé à celui de Marcel Duchamp avec qui il collaborait à l'occasion) relevait fondamentalement de la communication sociale dans une société manifestement en quête de nouveaux repères associés à l'apparition de la société de consommation.

Plus tard, la pratique du détournement d'images reprendra à nouveau, cette fois en Angleterre au tournant des années 1960. Elle sera alors redéfinie par l'artiste Richard Hamilton³⁰.



Figure 23. Richard Hamilton, Qu'est-ce qui rend les foyers d'aujourd'hui si différents, si séduisants, 1956

³⁰ Le terme de Pop Art (populaire art) sera créé en 1955 par le critique d'art britannique Laurence Alloway.

Qu'est-ce qui...? de Richard HAMILTON (1922-2011). Poser la question c'est y répondre ! Le bonheur ne peut être que dans la consommation. Oublions le passé et regardons vers l'avenir. Que découvre-t-on dans cette banale salle de séjour ? On assiste tout simplement à la mise en lumière des principaux thèmes de la société de consommation naissante et à la place envahissante désormais occupée par les images médiatiques. Corps magnifiques, jambon en boîte, télévision, téléphone, enregistreuse, enseignes lumineuses, affiche de cinéma et balayeuse nous rendent désormais la vie si facile...

À la même époque, cette pratique renaîtra totalement différemment aux États-Unis, avec l'apparition du Pop Art et ses figures majeures telles Jaspers Johns, Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Roy Lichtenstein et Tom Wesselmann, parmi une multitude d'autres créateurs.

À titre d'exemple, Tom Wesselmann (1931-2004) a su particulièrement bien expérimenter certaines interférences *transdisciplinaires* de la photographie, en confrontant ces dernières à la capacité critique de la peinture.



Figure 24. Tom Wesselmann, Still Life *30, 1963

À cette fin, Wesselmann « reconstitue/reconstruit » fréquemment, de façon théâtrale, l'intérieur de domiciles américains de son époque. On y retrouve une grande variété de symboles de la société de consommation américaine : cuisine aux couleurs éclatantes, appareils ménagers, articles de décoration, aliments en boîtes, boissons gazeuses, etc. Souvent inspirées par le monde publicitaire, ses œuvres questionnent également la peinture figurative par le recours à des références allusives et codées.

Au final, le terme « Pop Art » désigne une période située entre 1947 et 1970 qui conduira à une renaissance de l'art figuratif en lien avec le développement d'une nouvelle société de consommation apparue après la Deuxième-Guerre mondiale (1939-1945). Fait incontournable à noter, ce sont les caractéristiques de cette même société de consommation qui fourniront tout autant le sujet et la forme que la manière de créer des artistes du Pop Art. Inspirés par le cinéma hollywoodien, les magazines, la publicité, les produits manufacturés et leurs emballages, etc. de l'époque, les artistes de ce courant auront abondamment recours aux techniques associées à la pratique du collage et de l'assemblage de même qu'à celles issues du domaine publicitaire comme la sérigraphie et la typographie. Reposant sur une remise en question radicale de la période de l'expressionnisme abstrait, en particulier celle de la peinture gestuelle (*action painting*), la réapparition du « figuratif » conduira à une démarche artistique revendiquant un recours affirmé au « banal ». Prolongeant l'époque des innovations dadaïstes dont celles iconoclastes de Marcel Duchamp, les artistes pop construiront leurs œuvres en mettant en lumière la distance nécessaire qu'il se doit d'exister entre l'artiste et son œuvre. À cette

fin, reproduire ce qui auparavant était indigne de figurer dans une œuvre d'art, constituera l'essence même de leur approche artistique à teneur foncièrement conceptuelle.

3.3 Andy Warhol : « Désirer plus ! »

Le travail de l'artiste Pop Andy Warhol (1928-1987) qui (entre autres), en entassant les unes sur les autres des boîtes de détergent Brillo, questionne le monde de l'art, sa définition et sa signification – tout autant que celui de la consommation - tout comme le faisait Cornell en réalisant lui aussi des boîtes mais d'une tout autre nature. Avec Andy Warhol, nous passerons, carrément *du simple au multiple*... Une boîte de soupe Campbell's vs trente-deux boîtes. Une Marilyn vs cinquante... Une Brillo Box vs un agencement multiple de ces mêmes boîtes...

On le constatera aisément, le champ principal d'inspiration de Warhol se trouve dans la culture de masse, et il a su brillamment se servir des images photographiques diffusées dans les médias pour donner naissance à une œuvre marquée par une grande originalité. Alors qu'au 19^{ième} siècle l'apparition de la photographie avait ébranlé le domaine de la peinture, voilà qu'au 20^{ième} siècle, avec des artistes comme Warhol, elle conduit cette dernière à se renouveler. C'est ainsi, selon de nombreux historiens de l'art, que le génie de Warhol débouche sur le questionnement suivant : devant ses œuvres, sommes-nous devant un objet d'art ou un objet de consommation ?

Le projet du pop art peut être comparé à celui de Duchamp sur des points précis. Au début des années 1960, en 1962 et 1963, Andy Warhol produisit une série de portrait de Marilyn Monroe, puis de reproductions de *La Joconde* sous le titre transparent : « *Thirty are better than one* ». [...] Warhol, faisant proliférer *La Joconde*, ne jouait pas seulement avec la

peinture par excellence et le goût bourgeois [...], mais prenait aussi le relais des *ready-mades* de Duchamp et surenchérisait, la détournant par là même, sur la position ambiguë, à la fois négatrice et nostalgique, de celui-ci vis-à-vis du grand art (Compagnon, 1990, p. 133).



Figure 25. Andy Warhol, *Thirty Are Better Than One*, 1963

Mais qui était donc Andy Warhol ? Né à Pittsburg (Forest City) en Pennsylvanie le 6 août 1928, Andrew Warhola est issu d'une famille d'immigrants originaires de la Tchécoslovaquie. À partir de 1945, il entreprendra des études de graphisme au Carnegie

Institute de Pittsburg. Diplômé en 1949, il s'installera alors à New York où il débutera sa carrière à titre d'illustrateur de presse et de dessinateur publicitaire pour les magazines *Glamour* et *Vogue*. Connaissant rapidement le succès dans le cadre de ce travail, il optera néanmoins pour un passage progressif vers une carrière plus spécifiquement artistique. C'est en 1952 qu'a lieu sa toute première exposition personnelle intitulée « *Quinze Dessins à propos des écrits de Truman Capote* ». Au début des années 1960, on verra apparaître ses premières peintures inspirées des bandes-dessinées de l'époque (*Dick Tracy*, *Batman*, *Superman*, entre autres). Suivront, des œuvres associées aux publicités des bouteilles de *Coca-Cola*, aux boîtes de soupe *Campbell*, aux boîtes de détergent *Brillo*, puis également à une série de faits divers tels les *Disaster Paintings* créés à partir de photos de journaux découpées et se référant à des accidents d'avion, d'automobile, des scènes de lynchage policier, de chaise électrique, etc. C'est aussi à cette époque que les vedettes hollywoodiennes feront progressivement leur apparition dans ses diverses réalisations (*Marilyn Monroe*, *Liz Taylor*, *Elvis Presley*), puis viendront des personnages du monde politique (*Jackie Kennedy*, *Richard Nixon*, *Mao-Tsé-Toung*), etc. Toujours à cette époque, il transformera un loft new-yorkais en studio-atelier qu'il nommera *The Factory*, lieu où il tournera des films, réalisera des pochettes de disques et où il collaborera, en particulier, avec le groupe rock *Velvet Underground*. Cet endroit deviendra au fil des ans le lieu privilégié de rencontre de l'*underground* new-yorkais. Fait à noter, le 23 juin 1964, c'est à cet endroit qu'il sera victime d'une tentative de meurtre de la part d'une militante féministe, Valérie Solanis, fondatrice de la SCUM (Society for Cutting Up Men). *The Factory* changera d'emplacement à quelques reprises au cours des ans et

sera renommé *The Office*, pour finalement devenir *The Studio*. Installé avec sa mère sur Lexington Avenue à partir de 1975, Warhol mourra lors d'une intervention chirurgicale à la vésicule biliaire le 22 février 1987.

3.3.1 Analyse de 4 (8) œuvres de Warhol : monstration vs narration.

Pour chacune des œuvres, le parcours analytique suivant sera utilisé :

1. La Monstration. Premièrement : comment l'artiste configure-t-il son œuvre ? Description de l'œuvre et de la technique utilisée. Deuxièmement : Démontrer/D'énoncer/Détourner ou l'art de la contre-propagande : le but de l'œuvre et le public visé. Pourquoi, plus précisément, pour quoi faire et pour quoi dire ?

2. La Narration. Le Pré-Sens ou qu'en est-il du « récit » particulier proposé par cette œuvre ? (Véritable metteur en scène de la société de consommation, etc.)

Œuvres 1.



Figure 26. Andy Warhol, Campbell's Soup Can, 1962



Figure 27. Andy Warhol, Campbell's Soup Cans, 1962

1. La Monstration. Premièrement : comment l'artiste configure-t-il son œuvre ? Description de l'œuvre et de la technique utilisée.

Campbell's Soup Can(s) en version unique et en version multiple (32) compte parmi les plus célèbres toiles que Warhol a peint à l'acrylique. Ces œuvres se doivent d'être décrites comme la réplique exacte de ces produits alimentaires. Dans les faits, c'est la boîte de conserve ou le contenant qui est ici représenté. L'image se résume à un objet

séparé en deux par ses couleurs, rouge dans le haut, et blanc dans le bas. La marque du produit se trouve dans la partie du haut et la variété dans celle du bas.

Deuxièmement : Démontrer/D'énoncer/Détourner ou l'art de la contre-propagande : le but de l'œuvre et le public visé. Pourquoi, plus précisément, pour quoi faire et pour quoi dire ?

On raconte fréquemment que ce sont ses amis qui suggérèrent à Warhol de peindre les choses qu'il adorait le plus. Comme plusieurs millions d'Américains de son époque, l'artiste retiendra les boîtes de soupe de marque *Campbell's*. Dans ses écrits, Warhol se présentera d'ailleurs lui-même comme une sorte de miroir qui ne fait que refléter ce qu'il voit. Ce choix assumé de représentation de produits *standardisés* de consommation n'est pas sans nous rappeler le point de vue du penseur français Jean Baudrillard³¹ à ce sujet. Pour ce dernier, la consommation dans nos sociétés occidentales ne consiste en rien à satisfaire un quelconque besoin. Son but relève plutôt de l'affirmation de soi. Pour Baudrillard, il s'agit ni plus ni moins que d'une manière de se différencier : « [...] on ne consomme jamais l'objet en soi (dans sa valeur d'usage) – on manipule toujours des objets (au sens large) comme signes qui vous distinguent soit en vous affirmant à votre groupe pris comme référence idéale, soit en vous démarquant de votre groupe par référence à un groupe de statut supérieur ». (Baudrillard, 1970, p. 79). À l'époque où Warhol s'emparera de la thématique des boîtes de soupe, la marque Campbell's est la plus abondamment consommée aux États-Unis (quatre boîtes sur cinq vendues)³². Faire de l'art avec une

³¹ Baudrillard, J. (1970). *La société de consommation*.

³² Schaffner, I. (2000), p. 43.

marque de soupe constitue rien de moins qu'une attitude provocatrice et une réponse radicale à la pratique du *dripping* qui dominait alors le monde de la peinture américaine.

2. La Narration. Le Pré-Sens ou qu'en est-il du « récit » particulier proposé par cette œuvre ?

L'utilisation diversifiée que Warhol fera de la soupe *Campbell's* consacrera l'artiste à titre de figure emblématique de l'art américain du début des années 1960. Après avoir effectué un sondage auprès du milieu *underground* new-yorkais alors en pleine expansion, Warhol retiendra ce produit de consommation alimentaire à titre de véhicule idéal d'affirmation des idéaux du *pop art*. Ce que tout cela nous dit, c'est que la revendication à caractère existentialiste de l'*action painting*, celle des pratiques artistiques de peintres tels que Pollock et Rothko, entre autres, qui prévalait alors, se verra progressivement remplacée par l'idéalisation de la « répétition mécanique ». *Je reproduis, donc je suis*, pourrait-on dire. Tel nous paraît bien être le *récit* initié par cette révolution du banal et cette *mise en scène* critique des valeurs de la société de consommation.

Œuvres 2.

Figure 28. Andy Warhol, Coca-Cola Bottle, 1962



Figure 29. Andy Warhol, Coca-Cola 100, 1962

1. La Monstration. Premièrement : comment l'artiste configure-t-il son œuvre ? Description de l'œuvre et de la technique utilisée.

La banalité des boîtes de soupe de marque *Campbell's* n'est pas sans lien avec celle des breuvages de marque Coca-Cola. Ici, une bouteille vs cent bouteilles de cet autre produit de consommation. La première œuvre qui représente à l'identique le contenant et le contenu de ce breuvage, se voit ici présentée en noir et blanc. La marque apparaît sur la bouteille ainsi que l'information suivante : TRADE MARK REGISTRED. À l'arrière-plan, sur un fond vierge, on redécouvre en partie la marque : *Coca-Col*. La seconde œuvre se présente comme un étalage ou plutôt une empilade de cent-seize bouteilles de couleur verte-noire quasi identiques. Certaines des bouteilles en question sont volontairement représentées comme si elles avaient pâlies. Notons-ici que l'arrière-plan est totalement vide et pour ainsi dire inexistant. Warhol nous montre, à nouveau, un produit que tout le monde reconnaît, aime et boit

Deuxièmement : Démontrer/D'énoncer/Détourner ou l'art de la contre-propagande : le but de l'œuvre et le public visé. Pourquoi, plus précisément, pour quoi faire et pour quoi dire ?

Après l'homme-soupe, voici l'homme-bouteille... de *Coca-Cola* ! Avant Warhol, déjà Robert Rauschenberg (1925-2008), artiste qui réalisait des *combine-painting* et qui se doit d'être associé à la naissance du pop art, avait lui aussi intégré des bouteilles de Coca-Cola dans ses œuvres, mais ces dernières étaient alors des objets matériels et concrets (ex. *Plan Coca-Cola*, 1958). Avec Warhol, la différence est notable. On pressent

la production/consommation à la chaîne. La répétition mécanique est ici, à nouveau, au cœur de l'œuvre. Sans nous référer à un quelconque sondage sur lequel l'artiste se serait appuyé, il est clair que ce breuvage était sans nul doute celui qui était le plus consommé à l'époque.

2. La Narration. Le Pré-Sens ou qu'en est-il du « récit » particulier proposé par cette œuvre ?

L'importance que Warhol accordait à dépersonnaliser son œuvre est plus que notable. En représentant presque brutalement la réalité – ou plutôt les images d'une certaine réalité, celle que l'on se doit d'associer à la société de consommation, l'artiste parvient à mettre en évidence la dépendance des individus par rapport aux produits populaires de consommation. C'est du moins le *récit* qui nous paraît ici prémonitoire que l'on découvre avec ces œuvres. Dépendre d'une marque pour, en quelque sorte, affirmer sa personnalité. Dépendre du banal, pour s'afficher *banalisé* ! Tout se passe comme si les réalisations de Warhol généraient en nous un faux bonheur, une sorte de désillusion en promouvant une créativité qui s'affirme à travers la mécanisation et la standardisation. Avec un certain recul, on pourrait presque affirmer que ce que l'artiste nous *raconte*, c'est que, comme il l'affirmait lui-même, « Plus on regarde exactement la même chose, plus elle perd tout son sens et plus on se sent bien avec la tête vide ». (Laffon, 2011, p. 114).

L'intense présence du produit de consommation relève, à n'en point douter, les intentions affirmées de l'artiste : mettre en marche son *propre système de production*.

Œuvres 3.



Figure 30. Andy Warhol, Brillo Box, 1964



Figure 31. Andy Warhol, Brillo Box, 1964

1. La Monstration. Premièrement : comment l'artiste configure-t-il son œuvre ? Description de l'œuvre et de la technique utilisée.

Concernant cette œuvre, on se doit de la considérer à titre de « sculpture ». Il s'agit, dans les faits, d'une reproduction à l'identique d'un carton d'emballage. Dans un premier temps, Warhol tentera de reproduire ce dernier sur du carton, mais s'apercevant que la peinture y tient difficilement, il envisage une autre avenue. Il engagera des menuisiers pour fabriquer des boîtes en bois qu'il peindra en blanc. Ensuite, il aura recours à la sérigraphie de façon à reproduire l'étiquetage du produit. Fond blanc, couleurs rouge et bleu et répétition des informations qui accompagnent la marque *Brillo*.

Deuxièmement : Démontrer/D'énoncer/Détourner ou l'art de la contre-propagande : le but de l'œuvre et le public visé. Pourquoi, plus précisément, pour quoi faire et pour quoi dire ?

Parmi plusieurs procédés artistiques, Andy Warhol, on le voit, entassait les unes sur les autres des boîtes (recrées à l'identique) de détergent Brillo dans le but, on peut imaginer, de questionner le monde de l'art, sa définition et sa signification – tout autant que celui de la consommation. Comment ces pratiques artistiques provocatrices transformèrent-elles le monde de l'art et son rapport à la société ? Comment produiront-elles du sens en « détournant » celui premier que possédaient initialement les objets retenus précisément à des fins de questionnement ? Comment, enfin, une telle

« transfiguration du banal³³ » - tant du point de vue artistique que philosophique – peut-elle s’interpréter sous l’angle transdisciplinaire de la communication sociale ?

Ici, à nouveau, le passage du simple au multiple se veut plus que révélateur, et la démarche de l’artiste s’appuie sur une remise en question de la vision et de la fonction de l’art. Influencé par Duchamp et le dadaïsme, de même que par son opposition marquée à l’expressionnisme abstrait, Warhol questionne une nouvelle fois, mais différemment, tout autant l’art que les facettes multiples du consumérisme. Bien connues des familles américaines, comme l’étaient les boîtes de soupe Campbell’s et les breuvages de marque Coca-Cola, les boîtes de produits nettoyants Brillo réalisées par l’artiste reposent sur une approche à caractère résolument conceptuel. En fait l’idée est la suivante : faire en sorte que l’œuvre d’art « copie » matériellement un bien de consommation. Warhol réagit ainsi face à la société de consommation et aux mécanismes culturels sur lesquels elle repose.

2. La Narration. Le Pré-Sens ou qu’en est-il du « récit » particulier proposé par cette œuvre ?

Dans ce *récit en boites*, les œuvres ici présentées nous invitent à nous *imaginer* comme si nous déambulions dans un supermarché. Le pop art et plus spécifiquement Warhol critique la symbolique médiatique de l’époque contemporaine et celle à laquelle la publicité a recours pour mettre en valeur les produits de consommation dont elle fait la promotion. C’est en détournant les moyens d’expression de la culture de masse que

³³ Référence au titre du livre d’Arthur C. Danto, philosophe et spécialiste de l’œuvre de Warhol, intitulé *La transfiguration du banal* (1989).

Warhol parvient à *tracer son propre regard* à travers ces boîtes et leur aspect totalement similaires à ce qu'elles sont à l'épicerie. Les boîtes Brillo sont toutes identiques pour les consommateurs, mais dans le cadre d'une exposition artistique elles nous révèlent *le propos* savamment orchestré par Warhol. En puisant ses sujets dans la banalité de la vie quotidienne et en s'appuyant sur un recours affirmé aux moyens techniques de reproduction de l'image (la photographie et la sérigraphie), l'artiste génère une réflexion profonde sur la société dans laquelle nous évoluons. « Quand on y songe, les grands magasins sont un peu comme des musées » Andy Warhol (2001, non paginé).

Œuvre 4.

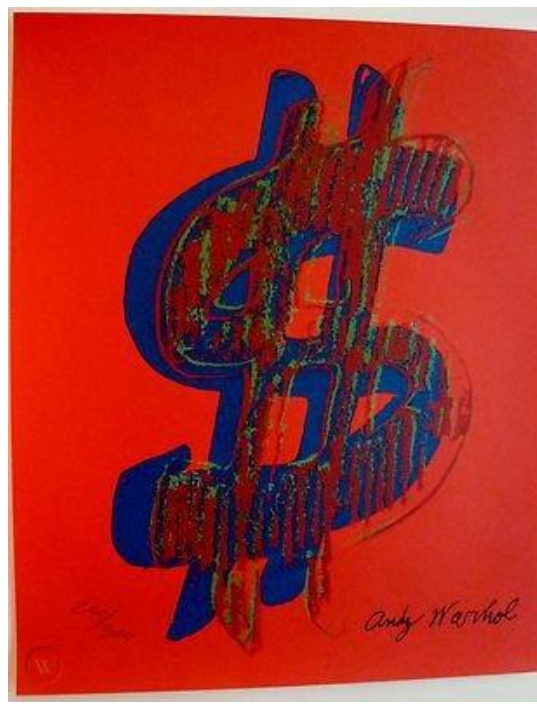


Figure 32. Andy Warhol, Dollar Sign, 1981



Figure 33. Andy Warhol, Dollar Sign, 1981

1. La Monstration. Premièrement : comment l'artiste configure-t-il son œuvre ? Description de l'œuvre et de la technique utilisée.

Plus de vingt ans après le début de sa carrière, il est facile d'imaginer que Warhol, très riche artiste, se décide enfin à mettre en valeur le « dollar américain ». À l'unique, de couleurs bleu et rouge et qui se déploie sur un fond rouge – ou, en vingt exemplaires différemment colorés qui s'étalent, en ligne de cinq sur quatre rangs distincts et sur un

fond noir – ce symbole de la culture consumériste américaine nous est présenté comme s'il flottait dans son propre univers.

Deuxièmement : Démontrer/D'énoncer/Détourner ou l'art de la contre-propagande : le but de l'œuvre et le public visé. Pourquoi, plus précisément, pour quoi faire et pour quoi dire ?

De la chose à l'image à la réalité. Une réalité largement transformé par la place envahissante de l'image médiatique. « Faire image » constitue la condition essentielle des choses. Depuis que le matérialisme marchand s'est imposé et que les médias de masse fabriquent notre réel, les artistes pop, dont Warhol au premier titre, rendront ironiquement/cyniquement hommage à la société de consommation. Le dollar américain flotte et flamboie. Détourné de son sens par l'artiste, il s'invite au musée. Le signe du dollar peut ici être vu comme la marque-Warhol, on pourrait presque dire, sa signature artistique. « Si vous voulez tout savoir sur Andy Warhol, vous n'avez qu'à regarder la surface de mes peintures, de mes films, de moi. Me voilà. Il n'y a rien derrière ». (Schaffner, 2000, p. 20).

2. La Narration. Le Pré-Sens ou qu'en est-il du « récit » particulier proposé par cette œuvre ?

Ces œuvres de Warhol s'affirment, une nouvelle fois, à titre de contradiction face à ce qui est généralement reconnue comme une œuvre d'art. Contredire certes, mais également subvertir les critères de talent, de qualité, de bon goût, etc. Que Warhol nous *raconte-t-il* ici ? Qu'un banal signe de dollar puisse atteindre le statut d'œuvre d'art relève

indéniablement de la provocation. Pour cet artiste, l'art équivaut à *mettre en scène* un produit de consommation, quel qu'il soit, et puis de le multiplier, afin de le mettre en valeur dans une culture de masse qui repose sur la diffusion et la prolifération des images médiatiques.

3.4 Barbara Kruger : « Je vois pour vous ! »

La présente section intitulée « Je vois pour vous », sera consacrée à la pratique artistique de Barbara Kruger. Née le 26 janvier 1945 à Newark (New Jersey) aux États-Unis, cette artiste américaine que l'on se doit d'associer à la mouvance néo-conceptuelle, s'inscrira d'abord à l'université de Syracuse, lieu où elle étudiera les arts visuels et le graphisme. Elle passera ensuite à la Parson School, école de design de New-York, et deviendra graphiste à la Condé Nast Publications qui édite les magazines *Mademoiselle* et *Vogue*. Fortement influencée par son expérience professionnelle, un peu à la façon d'Andy Warhol, son passage à l'art se concrétisera lors d'une première exposition personnelle qui aura lieu en 1974. Puis, en 1987, elle se fera remarquer par la critique lors d'une autre exposition qui aura lieu cette fois à la Galerie Mary Boone de New-York. Dans la suite de son parcours professionnel, elle enseignera à l'institut d'art de Chicago ainsi qu'à l'université de Berkeley en Californie. Aujourd'hui encore, elle enseigne à l'université de Californie à Los Angeles.



Figure 34. Barbara Kruger, Untitled/I shop therefore I am, 1984

Barbara Kruger, [...], présente des photographies dérangeantes, au ton âpre, accompagnées d'inscriptions ayant trait à la politique ou à l'éthique. Ainsi, elle affiche les mots « *Our Leader* » (notre chef) au-dessus d'un pantin immobile et inquiétant, ou bien elle parodie une publicité à l'aide d'un slogan « *I shop therefore I am* » (j'achète donc je suis), détournant le fameux *cogito ergo sum* (je pense, donc je suis) de Descartes (Ferrari, 1999, p. 150).

Machines « disloquantes » ou art d'apprêter les restes, les détournements d'images pratiqués par l'artiste américaine Barbara Kruger (1945-) nous confrontent différemment à l'utilisation linéaire qui est habituellement faite de l'image. S'inscrivant dans une large mesure dans la continuité des œuvres de Heartfield, sa manipulation de l'image et des mots se révèle tout autant démystificatrice, subversive, esthétique que politique. De façon redondante, Kruger utilise des photos provenant souvent de vieux magazines, en sélectionne et agrandit des détails - et en fait des collages qu'elle rephotographie en y ajoutant des « mots/slogans » pour, par la suite, les imprimer sous la forme d'un poster ou d'une page de journal. En se réappropriant ces images issues aussi bien du monde de la

publicité que de l'actualité, Kruger réfléchit aux rapports multiples s'établissant entre la représentation, le langage et la réalité.

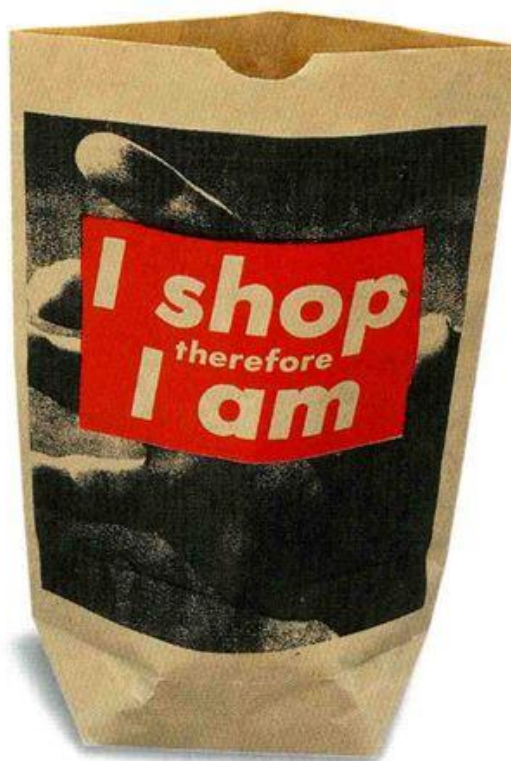


Figure 35. Barbara Kruger, Untitled/I shop therefore I am, 1987

3.4.1 Analyse de 4 œuvres de Barbara Kruger.

Pour chacune des œuvres, le parcours analytique suivant sera utilisé :

1. La Monstration. Premièrement : comment l'artiste configure-t-il son œuvre ? Description de l'œuvre et de la technique utilisée. Deuxièmement :

Démontrer/D/énoncer/Détourner ou l'art de la contrepropagande : le but de l'œuvre et le public visé. Pourquoi, plus précisément, pour quoi faire et pour quoi dire ?

2. La Narration. Le Pré-Sens ou qu'en est-il du « récit » particulier proposé par cette œuvre ?

Œuvre 1.



Figure 36. Barbara Kruger, You are not yourself, 1982

1. La Monstration. Premièrement : comment l'artiste configure-t-il son œuvre ? Description de l'œuvre et de la technique utilisée.

Ce collage qui date des premiers temps du travail artistique de Kruger constitue une œuvre exécutée à partir de la récupération d'une image publicitaire issue d'un

magazine féminin. On y voit le visage d'une femme découpé puis recomposé par l'artiste dans le but de créer un effet d'éclatement. On y voit aussi un miroir brisé qui renforce cette même idée d'éclatement/éparpillement. Typique des détournements qu'utilisera l'artiste tout au long de son parcours, cette œuvre combine judicieusement un message en lettres noires découpées que l'on se doit d'associer à la typographie de type publicitaire, à une image habilement manipulée qui vient ici renforcer le sens inédit du message véhiculé par l'artiste.

Deuxièmement : Démontrer/D'énoncer/Détourner ou l'art de la contre-propagande : le but de l'œuvre et le public visé. Pourquoi, plus précisément, pour quoi faire et pour quoi dire ?

Toute image photographique peut faire l'objet de manipulations diverses. Mais de façon évidente, l'œuvre ici retenue évoque la place occupée par la publicité dans l'espace médiatique. De manière envahissante, non seulement la publicité se déploie-t-elle dans l'espace public mais également dans l'espace privé. En déconstruisant les codes et les pouvoirs de l'image médiatique dans la société de consommation, Kruger dénonce la promotion visuelle exercée massivement par la photographie publicitaire. *You are not*

yourself, car tout individu est irrémédiablement affecté par les mythes mis en scène dans le cadre de la culture populaire.

La Narration. Le Pré-Sens ou qu'en est-il du « récit » particulier proposé par cette œuvre ?

Le titre *raconte* brièvement ce que nous dit l'artiste. Combinant image et langage, Kruger dénonce les manipulations qui prolifèrent dans les médias et la publicité et qui se traduisent par une représentation déformée de l'identité individuelle de chacun/e. Reposant sur des modèles préconçus, cette dernière se voit trafiquée et elle débouche irrémédiablement à une identité de masse qui génère un mal d'être existentiel pour qui sait prendre ses distances avec la sphère médiatique. En multipliant, par exemple, les références aux stars hollywoodiennes, le *récit publicitaire* fait la promotion d'une société de consommation qui berne l'individu au point d'en faire un *objet* en lieu et place d'un *sujet*.

Œuvre 2.

Figure 37. Barbara Kruger, I shop therefore I am, 1990³⁴

1. La Monstration. Premièrement : comment l'artiste configure-t-il son œuvre ? Description de l'œuvre et de la technique utilisée.

On y voit, à nouveau, le visage déformé d'une femme. À souligner toutefois, que contrairement à l'œuvre précédente, le personnage féminin est ici souriant. Devant son visage, une variété de petits verres se retrouve sous son menton. La forme de ces verres

³⁴ En dépit de nos recherches aussi bien en bibliothèque que sur internet, il nous a été impossible de trouver l'année de réalisation de cette image. Fort probablement en 1980-1990.

se voit agrandie lorsque ces derniers se confondent avec le bas de son visage. Cette œuvre nous frappe d'abord par le propos en lettres blanches qui apparaît dans des carrés rouges où il est apposé. *I shop therefore I am (J'achète donc je suis)* constitue un détournement manifeste de la plus célèbre phrase du philosophe français René Descartes (1596-1650), son *cogito ergo sum*, « Je pense donc je suis » qui invite l'individu à déduire son être de sa pensée.

Deuxièmement : Démontrer/D'énoncer/Détourner ou l'art de la contre-propagande : le but de l'œuvre et le public visé. Pourquoi, plus précisément, pour quoi faire et pour quoi dire ?

Que voir d'autre ici qu'une dénonciation d'une société de consommation qui invite l'individu à multiplier les achats pour se forger une identité et parvenir au prétendu bonheur que la multiplication des objets devrait nous procurer. Pour dénoncer/critiquer, Kruger s'approprie à nouveau les codes publicitaires et elle interpelle le spectateur afin qu'il s'interroge sur l'artificialité du sujet, en totale opposition avec les propos du philosophe. Célèbre penseur du XVII^e siècle, Descartes invitait l'individu à prendre conscience du fait que c'est le questionnement sur le rôle essentiel de la pensée qui définit chacun/e d'entre nous. Par ce détournement, Kruger cherche à montrer comment

l'individu se laisse indubitablement berner par la multiplication des biens de consommation qu'il acquiert.

2. La Narration. Le Pré-Sens ou qu'en est-il du « récit » particulier proposé par cette œuvre ?

Quelle « composition » intéressante ! Non seulement le recours à la philosophie se veut-il ici de nature transdisciplinaire, mais il indique par ailleurs comment la composition imagière peut se révéler critique en elle-même. Certes, la femme est tout sourire, mais ce que Kruger nous raconte c'est qu'elle est bernée. Ses yeux nous paraissent habités par le « vide » comme si on était en présence d'un *personnage* halluciné, apaisé par les *histoires* que le discours publicitaire et plus largement médiatique lui faisait vivre. Au final, un personnage dont le visage se confond avec les objets qui l'entourent. Un *personnage-objet!*

Œuvre 3.

Figure 38. Barbara Kruger, *Savoir c'est pouvoir*, 1989

1. La Monstration. Premièrement : comment l'artiste configure-t-il son œuvre ? Description de l'œuvre et de la technique utilisée.

Cette œuvre de Barbara Kruger, se réfère à la célèbre phrase du philosophe anglais Francis Bacon (1561-1626), l'un des pionniers de la pensée scientifique moderne. Pour conceptualiser le progrès de la connaissance, Bacon cherchera à dépasser les repères de la logique aristotélicienne en promouvant de nouveaux outils de raisonnement. Selon lui, il est nécessaire de renoncer au syllogisme, de même qu'il est primordial d'instituer une

nouvelle « logique » en remplaçant la déduction par l'induction. Plutôt que de partir d'idées « générales », il importe de tirer les conclusions qui s'imposent à partir des phénomènes observés dans l'expérience concrète. Selon Bacon, le progrès des connaissances ne peut que générer à terme une amélioration de la condition humaine. Comme nous le verrons, dans le prochain chapitre, cette même image, différemment présentée, permettra à l'artiste féministe américaine de nous livrer une toute autre interprétation que celle, ici associée, aux propos du philosophe... On pourrait dire que nous nous retrouvons ici en présence d'un « classique » de Kruger : une image en noir et blanc accompagnée d'un texte en blanc dans des espaces rouges. Le visage de la femme, tirée d'une publicité de produits de beauté, se présente comme froid et affirmé. Une autre manipulation iconique se doit également d'être signalée. Le visage est séparé en deux sections. Une section photographique standard et une autre évoquant le négatif de la pellicule, c'est-à-dire la phase préliminaire de toute photographie argentique.

Deuxièmement : Démontrer/D'énoncer/Détourner ou l'art de la contre-propagande : le but de l'œuvre et le public visé. Pourquoi, plus précisément, pour quoi faire et pour quoi dire ?

Mais comment (et pourquoi) donc peut-on affirmer que *Savoir c'est pouvoir* ? Par le recours à un visage féminin doté d'un regard aussi impassible, on pourrait presque dire que c'est Kruger elle-même qui nous regarde. Mais non seulement nous regarde-t-elle, mais elle semble nous lancer un défi. Celui d'affronter froidement le fait que les images trompeuses et fabriquées de notre société médiatique altèrent notre capacité à prendre

conscience de ce que nous sommes devenus. Kruger critique ici de façon froide et posée les effets pervers de la société de consommation.

2. La Narration. Le Pré-Sens ou qu'en est-il du « récit » particulier proposé par cette œuvre ?

La photographie publicitaire se veut d'abord et avant tout une *mise en scène orchestrée* dans une perspective donnée. En ayant souvent recours à des modèles, acteurs, *personnages réels* ou *fictifs*, entre autres, la photographie publicitaire génère son propre *récit*. Souvent même nous retrouvons-nous en présence de *tableaux narratifs* comme c'est le cas ici avec la présente œuvre de Kruger. Elle nous *raconte*, à sa manière, les deux cotés de *l'histoire*. Le côté de la représentation et celui de la production. En scindant l'image en deux, l'artiste nous fait découvrir *l'envers* et *l'endroit* de notre société de consommation. Comme le disait Francis Bacon, la vérité est « fille du temps » (Clément et autres, 1994, p. 36) et seul le passage des années permettra à l'humain de transformer sa propre condition.

Œuvre 4.

Figure 39. Barbara Kruger, *We are not what we seem*, 1988

1. La Monstration. Premièrement : comment l'artiste configure-t-il son œuvre ? Description de l'œuvre et de la technique utilisée.

À nouveau, le visage d'une femme volontairement modifié par l'artiste. Une femme qui, cette fois, semble placer une lentille cornéenne dans son œil gauche. Le visage est « fracturé » par des lignes verticales rouges qui séparent carrément l'image en deux

sections distinctes. *We are not what we seem* s'affiche en blanc dans des espaces rouges et la phrase nous est proposée en trois sections distinctes.

Deuxièmement : Démontrer/D'énoncer/Détourner ou l'art de la contre-propagande : le but de l'œuvre et le public visé. Pourquoi, plus précisément, pour quoi faire et pour quoi dire ?

La pratique photographique et sa reproduction massive dans la sphère médiatique font en sorte que les images publicitaires pullulent dans la société de consommation. Ces images font toutefois le jeu de l'appropriation à laquelle des artistes comme Kruger et bien d'autres se livrent dans le cadre de leurs pratiques respectives. Ici, l'artiste américaine recycle et détourne une image dont le sens premier se voit critiqué et dénoncé par les manipulations qu'elle opère dans le but de mettre en lumière la nécessité de mettre fin, par un art à saveur politique, à une aliénation massive qui règne dans nos sociétés contemporaines.

2. La Narration. Le Pré-Sens ou qu'en est-il du « récit » particulier proposé par cette œuvre ?

La femme dispose-t-elle vraiment une lentille cornéenne dans son œil ? Quand on regarde l'image de plus près on pourrait se dire/ *se raconter* qu'elle introduit plutôt un *nouvel œil* dans l'orifice en question. Un nouvel œil qui lui permet de mieux voir. De mieux voir et saisir l'aliénation dont nous sommes victimes de la part des images médiatiques qui nous bernent sans cesse. *Nous ne sommes pas ce que semblons être* car,

nous *raconte* cette œuvre, nous sommes l'objet d'influences envahissantes qui bouleversent nos identités individuelles et collectives.

2.5 Conclusion

Pour conclure cette section, inspirons-nous d'une citation des propos de Walter Benjamin (1892-1940), un penseur qui a initié, à partir du début du 20^{ième} siècle, une réflexion profonde sur les rapports entre la reproduction technique de l'image et la place de l'art dans la société. Notons, par ailleurs, que Benjamin s'est d'autre part prononcé en faveur de la *politisation de l'art* en même temps qu'il s'opposait à *l'esthétisation de la politique*.

Vers 1900, la reproduction technique avait atteint un niveau où elle était en mesure désormais, non seulement de s'appliquer à toutes les œuvres d'art du passé et d'en modifier, de façon très profonde, les modes d'action, mais de conquérir elle-même une place parmi les procédés artistiques (Benjamin, 2003, p. 12).

Bien que les artistes configurent leurs messages essentiellement à travers les *œuvres* qu'ils réalisent, l'activisme politique de ces derniers peut, néanmoins, emprunter de multiples voies et formes. Dans ces circonstances, la *rhétorique* artistique peut tout autant s'intéresser à la réalité des choses qu'à leur représentation. Et c'est en *problématisant le politique*, que les artistes concourent à mettre en lumière la *capacité critique de l'art*³⁵.

³⁵ En référence ici aux analyses déjà évoquées de René Payant.

Compte-tenu du fait, que désormais « l'œuvre est ailleurs que dans l'œuvre » (Talon-Hugon, 2005, p. 113) (en référence ici aux interventions inédites et historiques de Marcel Duchamp), quelle approche le chercheur en communication politique se devait-il d'adopter pour questionner ici les interventions artistiques apparentées de Warhol et Kruger ? La réponse, nous l'avons d'abord trouvée dans les réflexions de l'historien américain Daniel J. Boorstin à propos de la place envahissante de l'image dans nos sociétés médiatiques, puis dans celles de d'autres auteurs qui poursuivirent diversement le questionnement initial de cet auteur sur le sujet. Créatrice, d'une part, de *pseudo-événements*, l'image se verra, d'autre part, utilisée de façon novatrice par Warhol et Kruger. Nous l'avons vu, ces deux artistes sont parvenus, de multiples façons, à élaborer un questionnement toujours renouvelé sur le sens de l'art et son rapport évolutif au monde médiatique. *Laissant parler l'art*, ils conduisent les images à *dialoguer* entre elles – en lieu et place de confiner ces dernières dans une lecture unidimensionnelle des questions qui sont soulevées par leurs œuvres respectives. Brisant des frontières, certes, mais également *construisant des ponts*, Warhol et Kruger font en sorte que, dans la civilisation médiatique qui est la nôtre, nous puissions remettre en question les valeurs de la culture de masse et de la société de consommation – et c'est précisément ce que font ces deux artistes à travers leurs œuvres respectives. À propos de ces « frontières » qui empêchent une compréhension élargie d'un sujet aussi complexe que celui de la communication sociale, ces deux artistes ont contribué de manière originale à les franchir en nous proposant un regard renouvelé par le recours à une pluralité/mixité d'approches. Sous un angle proprement historique, comme l'avait anticipé le penseur Walter Benjamin, ils

initient un parcours artistique que nous pourrions aujourd'hui qualifier de nature carrément transdisciplinaire.

Sur de longues périodes de l'histoire, avec tout le mode d'existence des communautés humaines, on voit également se transformer leur façon de percevoir. La manière dont opère la perception – le médium dans lequel elle s'effectue – ne dépend pas seulement de la nature humaine, mais aussi de l'histoire (Benjamin, 2003, p. 18).

Warhol et Kruger *même combat* ! Rappelons-nous les riches réflexions d'Edgar Morin à ce sujet. Voir au-delà et à travers les disciplines, quelles qu'elles soient, pour en saisir la complexité. Voir au-delà et à travers les images médiatiques, quelles qu'elles soient, pour découvrir l'*homo complexus* qu'elles nous révèlent et dévoilent dans toute l'absurdité de ce qu'est devenue sa condition.

CHAPITRE 4. FABULER/CAPTIVER : REGARDS SUR LA CÉLÉBRITÉ

RÊVER:

Être, ou ne pas être : telle est la question. Mourir... dormir, dormir ! Rêver peut-être !

—William Shakespeare, Hamlet

RÉCIT :

Notre spécialité, notre prérogative, notre manie, notre gloire et notre chute, c'est le *pourquoi*.

Pourquoi le pourquoi ? D'où surgit-il ?

Le pourquoi surgit du temps.

Et le temps, d'où vient-il ? [...]

Nous seuls percevons notre existence sur terre comme une trajectoire dotée de sens (signification et direction). Un arc. Une courbe allant de la naissance à la mort.

Une forme qui se déploie dans le temps, avec un début, des péripéties et une fin.

En d'autres termes : *un récit*. [...]

L'univers comme tel n'a pas de Sens. Il est silence.

Personne n'a mis du Sens dans le monde, personne d'autre que nous.

Le Sens dépend de l'humain, et l'humain dépend du Sens (Huston, 2008, p. 14).

INVENTER :

Dire, c'est inventer. Faux comme de juste.

—Samuel Beckett, Molloy

4.1. Introduction : au-delà du *storytelling hollywoodien*

Des images qui donnent à voir, racontent, affirment, explorent, questionnent, dénoncent, etc. Nos deux premiers chapitres nous auront permis d'en présenter plusieurs et de mettre en lumière la démarche de communication politique de divers artistes. Dans la suite de notre réflexion, nous examinerons d'autres démarches artistiques, mais, cette fois, ces dernières seront directement en lien avec le phénomène de la célébrité.

Dans son ouvrage (évoqué en introduction) *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits* (2007), Christian Salmon déplorait, à juste titre, le fait que depuis les années 1990 on assiste à une instrumentalisation du récit à des fins diverses, principalement politique et publicitaire – et il dénonçait le fait que nous faisons désormais face à un véritable processus de coercition et de manipulation. À cet égard, les premières pages de son texte nous fournissent un exemple on ne peut plus probant. On y apprend, en effet, l'existence de l'Institute for Creative Technology « un centre de recherche fondé en 1999 par le Pentagone à l'université de Californie du Sud. Objectif : mettre au service du Pentagone l'expertise d'Hollywood afin de développer de nouvelles techniques d'entraînement » (Salmon, 2007, p. 5). Le chapitre 6 de son ouvrage, *Storytelling du guerre* » sera d'ailleurs entièrement consacré à ce sujet. Difficile de se montrer indifférent face à un exemple aussi percutant de l'usage du récit. Et pourtant ! Comme nous l'avons souligné antérieurement à plusieurs reprises dans le cadre de la présente démonstration, l'humain peut bien se/raconter ce qu'il veut, se laisser cerner/berner par les histoires qu'il s'invente, avoir recours à la narrativité à toutes les fins

voulues, rien n'empêchera l'Art d'intervenir socialement en ayant recours à une « contre-narration » pour faire valoir le point de vue d'artistes qui se sentiront interpellés par de tels sujets.

Cela dit, avant de nous lancer dans une exploration distincte des œuvres de Warhol et Kruger (les œuvres retenues étant, cette fois, entièrement consacrées au phénomène de la célébrité) – s'impose à nous la nécessité d'explorer ce phénomène hollywoodien qu'est celui de la « starisation » dans le but de mettre en lumière les assises diverses et multiples sur lesquelles il repose. La section qui suit nous permettra, à cet égard, de rendre compte des analyses de divers chercheurs à ce sujet.

4.2. Dire la célébrité et... la voir !

Être star, c'est précisément l'impossible possible, le possible impossible.
—Edgar Morin

La présente section consacrée au phénomène de la célébrité évoque six ouvrages publiés entre les années 1957 et 2019. Il nous semble opportun de rendre compte des points de vue analytiques de penseurs et chercheurs qui les ont développées, car cela nous permettra, par la suite, de nous en inspirer afin de proposer une interprétation adéquate des œuvres que nous analyserons. Les différentes contributions retenues cherchent à traduire les voies du développement du phénomène de la célébrité ainsi que sa transformation et, plus généralement, son évolution.

Dans un premier temps, Edgar Morin (*Les Stars*) (1957), avance l'idée qu'en nous imposant une personnalité fabriquée qui, en standardisant sans cesse nos modes de pensée,

nos imaginations et nos comportements, la culture de masse contribue à construire notre identité à son image. Après la standardisation industrielle issue du développement technique, se constitue une seconde standardisation : celle de l'esprit. Selon lui, cette nouvelle culture qui a pris son essor à partir des années 1930 aux États-Unis avant de se répandre à l'échelle de la planète, est avant tout le produit des techniques modernes. De ce fait, elle contribue à transformer aussi bien les rapports entre les humains que les rapports entre les humains et le monde. Dans ce contexte, elle instaure une mythologie proprement moderne en organisant un nouveau commerce entre l'être humain et ses « doubles ». Désormais, l'imaginaire, au lieu de se projeter dans le ciel, a plutôt tendance à se fixer sur terre et c'est pour cette raison, entre autres, que les *stars* envahissent désormais notre quotidien. Pour l'auteur, c'est à travers « l'image » fabriquée de ce nouvel Olympe que se construit trop souvent un réel entre « croyance et divertissement » (p. 8). Tout au long de son livre, Morin s'attarde à expliquer comment le *star-system* relève avant tout de la production commerciale. Pour l'essentiel, la réflexion de Morin consiste à décrire, analyser et dénoncer ce sur quoi repose l'existence starifiée. Bien que se targuant de jouer naturellement un rôle de « modèle » qui se dévoile tout autant à travers sa vie privée que sa vie publique, « la façon de vivre de la star est elle-même une marchandise » (p. 120) selon Morin. Se livrant à une analyse détaillée de phénomène de starisation vue comme une fabrique désormais institutionnalisée et totalement impersonnelle de la personnalité, Morin cherche à démontrer la dimension aliénante et d'inspiration « mythique/religieuse » qui se cache derrière le phénomène de masse étudié.

Poursuivant sa réflexion, dans son essai intitulé *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, (1958) Edgar Morin nous propose une « anthropologie du cinéma » où il s'interroge relativement aux impacts sur l'être humain de l'apparition d'un « double artificiel » sur pellicule. Selon l'auteur, c'est avec le cinéma que s'instaure la véritable « succion » des vivants que les progrès technologiques ultérieurs n'auront de cesse de concrétiser et qui s'exprimera à travers les diverses métamorphoses constitutives du cinéma (de son âme dirait Morin) et qui permettent au spectateur de se porter à n'importe quel point de l'espace et du temps. Dans un contexte où « le sens visuel est le sens prédominant, le sens impérialiste de l'homme moderne » (Morin, 1965, p. 146), le cinéma, en particulier dans les films de fiction, opère « l'unité dialectique du réel et de l'irréel » (p. 174). Pour Morin, « le cinéma nous offre le reflet, non plus seulement du monde, mais de l'esprit humain » (p. 168). En résumé, c'est bel et bien en reflétant « le commerce mental de l'homme avec le monde » (p. 172), que le cinéma, la plus puissante machine à rêver de tous les temps, nous dévoile par-dessus tout que « la réalité de l'homme est semi-imaginaire » (p. 174) - et c'est la raison pour laquelle les stars hollywoodiennes dominent notre culture de masse.

À la suite de Morin, et toujours avec comme référence principale le cinéma hollywoodien, Dyer, Rojek et Gamson, se livrent à des analyses diversifiées mais néanmoins concomitantes sur le sujet.

C'est à juste titre que l'on se doit de considérer Richard Dyer comme l'un des précurseurs de l'étude du phénomène de la célébrité dans le champ des « *cultural studies* » (filière anglosaxonne). *Le star-système hollywoodien : suivi de Marilyn Monroe*

et la sexualité, paru initialement en 1979, constitue indéniablement un ouvrage de référence dans le domaine. L'auteur y démontre, dans le cadre d'une analyse fort étoffée, que le succès des stars de l'écran repose principalement sur leur capacité à construire et incarner une image fortement individualisée d'un « personnage ». Dyer, en vient, par ailleurs, à comparer la star cinématographique au personnage romanesque pour qui le succès repose, pour l'essentiel, sur les mêmes assises identitaires. Un peu à la façon des Dieux de l'Olympe, les stars constituent des modèles incarnant des comportements pouvant servir de référence tout en symbolisant les valeurs américaines de la société de consommation.

Avec *Cette soif de célébrité !* (2003), Chris Rojek souligne, d'entrée de jeu, son intention de privilégier une approche historique³⁶ du phénomène de la célébrité contemporaine, et il développe par la suite une conception tripartite de la célébrité qui se révèle fort utile pour identifier et circonscrire ce qu'est une célébrité. Selon cet auteur, on peut distinguer trois types de célébrité³⁷ : *héritée*, *accomplie* ou *assignée* (forme condensée : l'auteur crée à ce propos le terme de personnage *célébroïde* (célébrité + tabloid). Il ajoute : « Je concentre ma réflexion sur les attributs et la distanciation liés à la célébrité plutôt que sur les qualités naturelles des vedettes, car il me semble que la

³⁶ À la différence des autres travaux universitaires sur le même sujet, à son avis, essentiellement caractérisés par les positions antagonistes suivantes : subjectivisme (Weber/ + ou -), structuralisme (Marcuse, Debord, Morin, Foucault, etc.) et poststructuralisme (Dyer, de Cordova, etc.).

³⁷ « La célébrité *héritée* touche à la lignée, aux liens de sang. [...] À l'opposé, la célébrité *accomplie* est due uniquement à la réussite de l'individu dans une compétition ouverte. [...] Dans bien des cas, elle provient aussi du travail de médiateurs culturels qui contribuent à fabriquer l'image d'un être hors du commun : on en arrive alors à la célébrité *assignée*. Chris Rojek, *Cette soif de célébrité !*, Londres, Éditions Autrement, 2003, p. 14.

représentation fournie par les médias est le fondement du culte de la célébrité ». (Rojek, 2003, p. 9)

Dans *Claims to Fame. Celebrity in Contemporary America* (1994), Joshua Gamson nous propose une analyse que l'on pourrait qualifier de magistrale, d'un phénomène culturel majeur, *la renommée en Amérique*, et de ses innombrables implications sociales, abordant aussi bien le volet des textes sur le sujet, que celui de l'industrie du divertissement, de la publicité et des publics concernés. Se livrant à un examen approfondi des interactions qui prévalent entre la production et la réception du phénomène médiatique étudié, Gamson affirme que c'est bel et bien l'industrie du divertissement qui fabrique les célébrités et les met en valeur. S'y ajouta le « récit publicitaire » qui s'acharna de multiples façons à les maintenir coûte que coûte dans ce nouvel Olympe. Gamson démontre, par ailleurs, comment l'industrie du divertissement et son appareil publicitaire exercent un contrôle rigoureux sur la prétendue « authenticité³⁸ » (Gamson, 1994, p. 63) de ces êtres illusoire et/ou fabriqués. Au final, la célébrité en tant que « marchandise » produite commercialement par l'industrie du divertissement relève d'un processus fondamentalement médiatique.

De notre point de vue, les trois dernières analyses du phénomène de la célébrité se trouvent principalement redevables de celles, que l'on pourrait qualifier de « fondatrices », de Morin³⁹. Il en ira tout autrement en ce qui concerne le dernier ouvrage

³⁸ Joshua Gamson, se réfère ici au livre de Daniel J. Boorstin portant sur la place de l'image dans la société américaine. p. 53.

³⁹ De même qu'elles le sont du livre de Daniel J. Boorstin, *L'image*, sur lequel nous reviendrons plus loin dans ce document.

recensé. De parution plus récente, *The Drama of Celebrity* le livre de Sharon Marcus (2019) se distingue fondamentalement des précédents, en faisant du théâtre, et non du cinéma, l'assise première du phénomène de la célébrité tel que nous le percevons de nos jours. Selon cette auteure, le phénomène des « stars » apparaît dans le domaine du théâtre en France vers la fin du 19^{ième} siècle, et ce sera la comédienne Sarah Bernhardt, œuvrant principalement à la Comédie Française, qui sera sa première figure majeure. Cette dernière se distinguera par son charisme et son immense talent à incarner des femmes fatales (ex. Cléopâtre). Sa renommée dépassera largement ce cadre initial grâce, en particulier, au rapide développement de la photographie dans la sphère médiatique de l'époque. Aux dires de Marcus, on se doit de considérer Sarah Bernhardt, « la plus grande star du XIX^{ème} siècle » (Marcus, 2019, p. 131), comme la « parraine de la *celebrity culture* moderne » (p. 14) et comme la véritable pionnière du domaine de la célébrité moderne. C'est d'ailleurs à ce titre que l'auteure en fera la ligne directrice de son analyse dans le but de nous proposer une théorie inédite concernant ce phénomène. Selon elle, l'histoire de la célébrité se doit d'être comprise sous l'angle de ses origines dans le théâtre. Par ailleurs, la célébrité en tant que telle se construit essentiellement dans un rapport triangulaire entre le public, les médias et les personnalités célèbres. S'écartant des théories issues de l'École de Francfort, Marcus considère, dans les faits, que ce qu'elle nomme le « drame de la célébrité », s'explique par les jeux d'alliance et d'opposition issus du rapport triangulaire évoqué plus haut. La réflexion de cette auteure rejoint, en partie, celles de Dyer, Rojek et Gamson entre autres, mais elle s'en différencie surtout par ses prémisses distinctes faisant

d'une personnalité du monde théâtral du 19^{ième} siècle, Sarah Bernhardt, l'expression des caractéristiques constitutives actuelles du phénomène de la célébrité.

4.3 Bref récit des correspondances : à propos de l'activisme politique des célébrités

Comme nous l'avons déjà souligné, la contribution de Morin se révèle indubitablement fondatrice. De notre point de vue, toutes les autres analyses sont redevables de celles du penseur français qui, rappelons-le, écrivait *Les Stars* en 1957. Elles le sont également des travaux de l'historien américain Daniel J. Boorstin qui publiait *L'image* en 1961 – et qui lui-même se réclamait des analyses sociologiques de Morin. Le phénomène de la célébrité, tel que décrit et décrypté par les différents auteurs de la présente section, en est un dont l'évolution s'est révélée fracassante au fil des dernières décennies. Pour l'essentiel, les configurations analytiques et définitionnelles multiples relatives à l'étude de la *starisation* se renvoient souvent l'une à l'autre. Fait à noter, Dyer et Gamson apparaissent d'emblée comme les initiateurs des principales analyses dans la sphère anglosaxonne. Rojek (avec sa conception tripartite de la célébrité) et Marcus (avec Sarah Bernhardt et le théâtre à la source du phénomène de la célébrité) évoquent bien sûr leurs prédécesseurs, mais ils nous proposent des réflexions qui se distancient en tout ou en partie de celles des penseurs précédents.

Les turbulences médiatiques de la fin du 20^{ième} et du début du 21^{ième} siècle ont engendré un monde matérialiste et technique où l'individu se retrouve déshumanisé et carrément mystifié. Sans proposer ici un regard approfondi sur le concept aristotélicien de *catharsis* tel qu'appliqué à l'effet exercé par le théâtre sur l'individu, on peut néanmoins

affirmer que l'empire illusoire de l'image médiatisée offre quotidiennement aux *fans* des *stars* le réconfort qu'elles recherchent. Gamson a d'ailleurs abordé cette question de façon extrêmement lucide, tout comme l'avait fait avant lui Neil Postman⁴⁰. En tissant des relations avec ses *idoles*, personnages fabriqués de toute pièce, l'individu parvient à se libérer de ses sentiments oppressants et à se *purger* de ses émotions négatives – un peu à la façon des effets engendrés par la *catharsis* définie par le philosophe grec de l'Antiquité qu'était Aristote.

Au final, le message livré par les célébrités prend essentiellement la forme d'un *discours médiatique* à caractère verbal et/ou visuel, et les interventions des *stars* reposent d'abord et avant tout sur *l'image* que nous nous faisons d'elles. Pour être plus précis, sur *l'image* que la culture de masse, par ses moyens technologiques, est parvenue à configurer d'elles. Par ailleurs, la posture socio-politique adoptée par les célébrités se révèle irrémédiablement assujettie à leur image publique ainsi qu'à leur statut financier. Ces gens *riches et célèbres* qui, par exemple, appuient une cause, le font sans doute par solidarité, générosité, conviction⁴¹, notamment. Cela étant dit, l'activisme politique des célébrités n'est que rarement étranger à la défense de leur propre *image*. Se mettre en valeur pour défendre *l'Autre*, permet certes de faire avancer une cause, mais cela assure également, (et surtout ?), aux gens célèbres la possibilité de continuer à *séduire*. À ce sujet, citons ici

⁴⁰ Postman, N. (2011). *Se distraire à en mourir*. Pluriel.

⁴¹ Voir le texte d'Alex Marland et Mireille Lalancette, « Access Hollywood : Celebrity Endorsements in America Politics », publié dans *Political Marketing in the U.S.*, 2014.

de brefs extraits d'un ouvrage (1988) de Jean Baudrillard s'intitulant précisément *De la séduction* :

« *I'll be your Mirror* » « Je serai votre miroir » ne signifie pas « Je serai votre reflet » mais « Je serai votre leurre ».

Séduire, c'est mourir comme réalité et se produire comme leurre (Baudrillard, 1988, p. 98).

[...] la seule grande constellation collective de séduction qu'ait produite les temps modernes : celle des stars et des idoles de cinéma. [...].

La star n'a rien d'un être idéal ou sublime : elle est artificielle. [...].

L'assomption des idoles cinématographiques, des divinités de masse, fut et reste notre grand événement moderne – il contrebalance encore aujourd'hui tous les événements politiques ou sociaux. Rien ne sert de le renvoyer à un imaginaire des masses mystifiées. C'est un événement de séduction qui contrebalance tout l'événement de la production » (Baudrillard, 1988, p. 130-131).

En résumé, si les célébrités pensent, à n'en pas douter, à l'*Autre* dans leurs interventions, et qu'il n'y a pas lieu de remettre systématiquement en cause leur sincérité et l'avantage collectif de leur activisme politique - il nous paraît tout de même pertinent de signaler ici la dimension d'auto-bénéfice qui transparait inéluctablement dans la défense de causes diverses qu'elles soutiennent. Le statut *particulier* du porteur du message ne peut en aucun cas être ignoré.

4.4 Transfiguration du banal et mise en lumière du phénomène de la célébrité chez

Warhol et Kruger

« *J'suis une idole !* »

—Léo Ferré

D'abord, Andy Warhol la première *star* de l'art : *du simple au multiple*, dirons-nous ! Qui d'autre que l'artiste phare du Pop Art, Andy Warhol, est-il mieux placé pour conjuguer les diverses facettes du phénomène de la célébrité ? Amorçons-donc notre démonstration en nous inspirant de son œuvre. Mais usons ici d'une approche quelque peu singulière... en faisant plutôt appel à l'artiste américaine contemporaine Barbara Kruger pour évoquer Warhol. Faisons-le, précisément, en ayant recours ici à deux de ses réalisations non sans lien avec le créateur que fut Warhol.

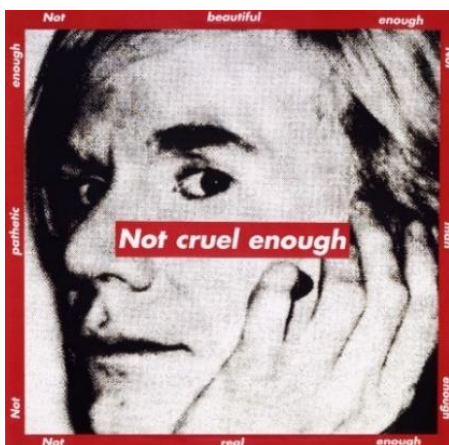


Figure 40. Barbara Kruger, Untitled, 1997

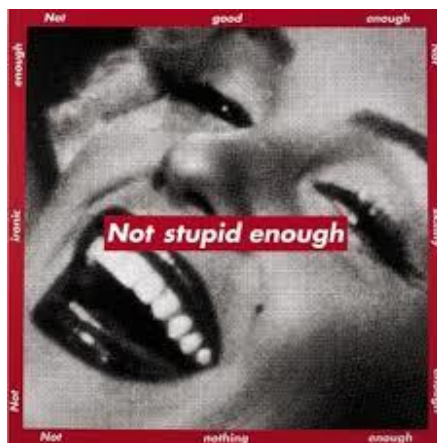


Figure 41. Barbara Kruger, Untitled, 1997

La première représente Warhol lui-même, et la seconde Marilyn Monroe, une célébrité souvent mise en scène de multiples façons dans les productions artistiques de Warhol. Outre les images photographiques récupérées par Kruger, notre attention se voit initialement mobilisée par les encarts verbaux de couleur rouge qu'elle intègre aux photographies. Mais attention, il faut savoir lire en *plus petit*, en l'occurrence les divers ajouts incorporés aux contours des deux œuvres retenues. À propos de Warhol, au centre de l'œuvre, en gros caractères il y a certes *Not cruel enough*, mais s'ajoutent également les formulations suivantes : *Not pathetic enough, Not beautifull enough, Not man enough et Not real enough*. Concernant Monroe, on lit d'emblée *Not stupid enough*, et par la suite on découvre aux contours quatre autres formulations : *Not ironic enough, Not good enough, Not skinny enough et Not nothing enough*. Qu'est-ce donc que Kruger cherche-t-elle ici à signifier ?

Participant d'une vaste opération de brouillage idéologique, les réalisations de Barbara Kruger concourent à répondre aux discours normalisants que les images de la culture de masse nous imposent - qu'elles proviennent du cinéma, de la télévision, de la presse ou de la publicité. Parce que les images nous « cernent » de toutes parts, Barbara Kruger les ré/utilise pour en faire des reflets dérégés du quotidien. Son objectif : fabriquer des « excitants visuels » dans le but de susciter un nécessaire effet de distanciation chez le spectateur « inerte » que tous et chacun d'entre nous sommes irrémédiablement devenus. C'est précisément ce qu'elle parvient à faire en ce qui regarde les deux œuvres présentées antérieurement. Associée au mouvement « néo-conceptuel », sa pratique

artistique de type féministe interroge principalement les notions d'identité de genre et de consumérisme.

Propos de l'artiste : « Je veux montrer comment tout pouvoir sans partage ni alternative est conforté par nos comportements stéréotypés. Je scrute ces comportements et les bouscule au moyen d'images, de mots, de vidéos, de sons, d'installations ». (Le Thorel, 2010, p. 184).

En ce qui concerne Warhol, nous nous attarderons plus loin, dans le présent chapitre, à différents points de vue élaborés par certains penseurs qui ont tenté de nous proposer leur interprétation globale de son approche artistique – dans le but explicite de témoigner de l'importance cruciale qui fut la sienne dans le monde de l'art à partir des années 1960 – et toujours aussi significative plus de soixante ans plus tard. Par la suite, il s'avérera pertinent de revenir sur l'œuvre de Kruger afin de rendre compte, de façon plus concrète et élaborée, de la portée et de l'originalité de son approche artistique.

4.5 Warhol et Kruger : deux approches distinctes du phénomène de la célébrité

Compte-tenu du fait que nous avons déjà eu l'occasion de présenter sommairement les biographies de Warhol et de Kruger dans le cadre de notre deuxième chapitre – nous nous proposons plutôt de faire maintenant état, d'un point de vue général, de certaines interprétations de leur pratique artistique, en plus d'évoquer sommairement la vision particulière de ces deux artistes en ce qui a trait au phénomène de la célébrité. Pour chacun de ces artistes, suivra notre analyse de diverses œuvres que nous avons retenues dans le but explicite de présenter le récit en images qu'elles incarnent sur le présent sujet.

4.5.1 Warhol : l'art et/ou lui.

Warhol ne fut pas le premier à poser la question de l'art, sous sa forme la plus radicale. Il a redéfini la forme de cette question. Il ne s'agissait plus de demander « Qu'est-ce que l'art ? », mais « Quelle différence y a-t-il entre deux choses exactement pareilles, l'une étant de l'art alors que l'autre n'en est pas ? (Danto, 2011, p. 39-40).

Plus qu'aucun artiste d'importance comparable, Andy pressentit les bouleversements qui allaient faire des années 1960 les « Sixties », et qui contribuèrent à définir l'époque dans laquelle il vécut [...] (Danto, 2011, p. 61).

Warhol aspirait à être une star, une célébrité, un produit publicitaire, c'est-à-dire ce qui dans la culture américaine contemporaine se rapproche le plus d'une divinité : une idole du monde de l'art, entitée qu'il avait inventée (Danto, 1996, p. 195-196).

L'objectif poursuivi dans cette section de notre texte devrait nous conduire à mieux saisir la place importante que Warhol, artiste fort controversé, occupe dans le courant du Pop Art et dans le monde de l'art en général - ainsi que celle, particulière et inédite, qu'il consacre à la thématique de la célébrité dans son œuvre.

De façon générale, on se doit de considérer que le Pop Art américain construisit une sorte de mythologie moderne, ces artistes s'activant à célébrer leurs idoles tout en les banalisant. Dans ce courant qui se développa en Amérique au cours des années 1960, les produits de consommation occuperont une place centrale (boîtes de soupe Campbell's, bouteilles de Coca-Cola, boîtes de tampons récurrents Brillo, par exemple, analysées au chapitre 3. Il en ira de même des figures et personnages de la culture populaire, de Popeye à Mickey Mouse, de Dick Tracy à Superman - et l'on retrouvera ces derniers de façon affirmée et répétitive dans les réalisations de nombreux artistes associés à ce courant. Par ailleurs, le récit en images qui émanera de telles pratiques artistiques s'appuiera également

sur le monde du cinéma et il mettra en vedettes des figures emblématiques des films hollywoodiens de l'époque (Marilyn Monroe, Liz Taylor, Liza Minelli, Elvis Presley, notamment).

Pour Arthur C. Danto, philosophe spécialiste de l'œuvre de Warhol, il y a lieu de se demander comment ce dernier est-il parvenu à transgresser une « frontière » - allant même jusqu'à révolutionner « le concept même d'art » (Danto, 2011, p. 45). Selon ce penseur, l'apport de Warhol se situe dans la même lignée que celle de la révolution opérée antérieurement par Marcel Duchamp avec ses *ready-made* au début du 20^{ième} siècle. « La pensée de Warhol, selon laquelle n'importe quoi pouvait être de l'art [...] » (Danto, 1996, p. 17), nous fait comprendre qu'il est impossible « de *savoir* si une chose est une œuvre d'art en se bornant à la regarder » (Danto, 1996, p. 17). Il appert que c'est plutôt en *transfigurant le banal*, que l'artiste parvient, à toute fin pratique, à mettre en lumière la spécificité novatrice et dérangeante de ses propres réalisations. Au final, selon Danto, l'art de Warhol

[...] fut partie intégrante de son temps tout en le transcendant. Il inventa, pourrait-on dire, un genre de vie tout nouveau pour un artiste, associant musique, style, sexe, langage, film, drogue et art. Mais par-delà tout cela, il changea le concept même d'art : son œuvre provoqua une si profonde transformation de la philosophie de l'art qu'il n'était plus possible de penser l'art comme on le pensait seulement quelques années auparavant. Il créa une discontinuité radicale dans l'histoire de l'art en écartant la majeure partie de ce que tout le monde jugeait essentiel à l'art (Danto, 2011, p. 61-62).

La philosophe française Anne Cauquelin nous propose une lecture de l'œuvre de Warhol qui abonde passablement dans le même sens que celle de Danto. En effet, dans

son ouvrage intitulé *L'art contemporain* (2009), elle élabore sa propre interprétation des réalisations artistiques de Warhol, présentant ce dernier, tout comme le fut Marcel Duchamp, à titre d'« embrayeur » ayant conduit à la pratique de « l'art contemporain ». Dans les faits, elle le décrit même comme « un faux moderne, un vrai contemporain » (Cauquelin, 2009, p. 80). Que nous faut-il donc comprendre de telles affirmations ! Selon Cauquelin, c'est, d'une part, la dimension à caractère « commercial » et « publicitaire » des réalisations de l'artiste – et d'autre part, la critique manifeste qu'il fait de la société marchande, qui permet à cet artiste de franchir une ligne qui le conduit à questionner ses propres pratiques artistiques tout en mettant dans l'embarras « les commentateurs de l'art « moderne » » (Cauquelin, 2009, p. 81) de son époque. On lui reconnaît certes un grand talent, mais on se demande aussi s'il n'est pas en train de disqualifier le « triomphe de l'art américain » qui prévalait jusqu'alors avec les peintres de l'expressionnisme abstrait (Pollock et Rothko, notamment). En effet, sa façon d'envisager l'art comme faisant partie du monde des affaires est bien loin de convaincre les critiques de son temps. Cela dit, sa popularité grandissante avec les années s'articulera, selon Cauquelin, autour de quatre facteurs qui conduiront au « Warhol's system », c'est-à-dire à un art en régime communicationnel qui repose sur divers éléments essentiels : l'abandon de l'esthétique, la configuration d'un réseau de communication, le recours à la répétition assumée et, enfin, l'usage du paradoxe entre l'auteur d'un message et le message lui-même. À ce sujet, Cauquelin ajoute les précisions suivantes :

Comme les stars qui sont le produit d'une chaîne de réalisations cinématographiques et signent ces réalisations de leur présence de stars, l'œuvre de Warhol est dans un rapport de vedette avec le système de

production qui la place en avant. Ou si l'on veut, et comme il le réclame lui-même, Warhol se produit comme son œuvre propre, comme sa propre *star* (car il n'y a pas de star inconnue... pas plus qu'il n'y a de « marques » inconnues). La star est, dans sa personnalité visible, impersonnelle, comme un objet. Elle ne vieillit pas. [...]. Elle appartient au réseau avant de s'appartenir à elle-même, et se multiplie à l'identique (Cauquelin, 2009, p. 87).

La principale cible de Warhol, c'est donc Warhol lui-même :

Le paradoxe – et le bouclage propre à l'embrayeur Warhol -, c'est qu'il est à la fois le producteur d'une image de star, qu'il s'emploie à faire circuler sur les chaînes de communication, et cette star qu'il produit n'est autre que lui-même, comme œuvre (Cauquelin, 2009, p. 88).

Quel que soit l'objet qu'il présente - une boîte de conserve, une bouteille de liqueur, une boîte *Brillo* ou une vedette cinématographique – cet objet artistique repose sur le choix affirmé qu'il s'agit de sa *marque* – l'objet « *est* Warhol » (Cauquelin, 2009, p. 88). Le parcours souhaité par cet artiste iconoclaste est désormais bouclé. Warhol « le transformateur de l'art » est passé d'un statut d'artiste commercial à celui d'artiste d'affaires. C'est ainsi, selon Cauquelin, que l'art contemporain succède, avec Warhol, à l'art moderne.

Autre interprétation de l'approche artistique de Warhol qui nous permettra de conclure la présente section, celle de l'historien de l'art américain Irving Sandler, auteur du livre-culte *Le triomphe de l'art américain*⁴² (1990) – ouvrage publié en trois tomes et qui servira de référence essentielle à de nombreux autres historiens de l'art. Pour Sandler,

⁴² Sandler, I. (1990). *Le triomphe de l'art américain. Les années soixante. Tome 2*. Éditions Carré.

il ne fait aucun doute qu'à travers la variété, la diversité et la multiplicité de ses réalisations, Warhol s'est construit son propre monde. Ses réalisations *copiaient* la réalité des *originaux* qu'il utilisait de façon tellement fidèle, « que leur statut d'œuvre d'art était problématique » (Sandler, 1990, p. 187). Tel un miroir, l'œuvre de cet artiste n'a d'autre but que de placer le regardeur dans une impasse interprétative nécessaire, revendiquée et assumée. En se fabriquant *de toutes pièces* un monde qui lui appartient, Warhol s'est construit, d'abord et avant tout, sa propre notoriété dans le but premier de mettre en valeur l'ensemble de son œuvre. Écoutons Sandler réagir à ce sujet :

Warhol a aussi fait de lui-même une célébrité, un nom aussi connue que les soupes Campbell's, Elvis Presley, Tuesday Weld, et autres sujets de ses toiles. En 1962, il a qualifié les célébrités qu'il peignait de « produits »; plus tard, « d'idoles de plastique ». Très conscient du poids des mots et des « marques de fabrique », il s'est servi du monde de l'art, du cinéma d'avant-garde et des médias pour faire connaître sa propre signature (Sandler, 1990, p.189).

Au final, pour Sandler, ce que l'œuvre de Warhol exprime ultimement c'est le « détachement en soi » (Sandler, 1990, p. 189). Dit autrement, c'est l'affirmation de sa désinvolture tout autant à l'égard des sujets de ses œuvres que de lui-même.

On retrouve à travers ces mots, une interprétation qui se situe au fondement du travail artistique de Warhol – et qui, facile et pertinent de le constater, rejoint les interprétations précédentes de Danto et Cauquelin – tout comme elle rejoint celles d'une multitude de penseurs et chercheurs qui se sont penchés sur son œuvre et dont nous pouvons retrouver les références dans notre abondante bibliographie sélective consacrée à Warhol.

Une dernière remarque s'impose toutefois avant de passer à l'analyse des œuvres de Warhol relatives au phénomène de la célébrité. Simplement évoquer et bien noter le fait que pour traiter plus généralement de la culture de masse, cet artiste cherchait, avec ses photographies sérigraphiées, à saisir l'invasion des objets et des images dans la vie quotidienne – en même temps qu'il témoignait régulièrement de sa propre fascination à l'égard de ce phénomène. Andy Warhol peut, à juste titre, être considéré comme un véritable « metteur en scène » du phénomène de la célébrité dans le cadre de la société de consommation.

4.5.2 La célébrité vue par Warhol : analyse de 4 (8) nouvelles œuvres de Warhol : monstration vs narration.

Pour chacune des œuvres, le parcours analytique suivant sera utilisé :

3. La Monstration. Premièrement : comment l'artiste configure-t-il son œuvre ? Description de l'œuvre et de la technique utilisée. Deuxièmement : Démontrer/D'énoncer/Détourner ou l'art de la contre-propagande : le but de l'œuvre

(et/ou l'intentionnalité de l'artiste) et le public visé. Pourquoi plus précisément, pour quoi faire et pour quoi dire ?

4. La Narration. Le Pré-Sens ou qu'en est-il du « récit » particulier proposé par cette œuvre ?

Œuvres 1.



Figure 42. Andy Warhol, Marilyn, 1964



Figure 43. Andy Warhol, Marilyn Dyptich, 1962

1. La Monstration. Premièrement : comment l'artiste configure-t-il son œuvre ? Description de l'œuvre et de la technique utilisée. « *Marilyn Dyptich* » et « *Marylin* » furent réalisées alors que le *star system* américain battait son plein à travers les États-Unis. Nous sommes ici en présence d'un portrait de l'actrice cinématographique la plus célèbre de l'époque à Hollywood. Les deux œuvres qui sont produites au début des années 1960 se veulent distinctes, mais également complémentaires. À la base de cette œuvre, on retrouve une photographie publicitaire de Monroe datant de 1953 réalisée par Gene Kornman et produite pour le film *Niagara*. Le visage de l'actrice est rose et ses cheveux dorés – puis il passe au noir et blanc avant de quasiment disparaître. L'image est

ici simplement recadrée sous le menton pour ensuite être reproduite par sérigraphie, d'abord de façon répétitive, puis sous format unique dans la seconde réalisation.

Deuxièmement : Démontrer/D'énoncer/Détourner ou l'art de la contre-propagande : le but de l'œuvre (et/ou l'intentionnalité de l'artiste) et le public visé. Pourquoi plus précisément, pour quoi faire et pour quoi dire ? « *Marilyn Dyptich* », œuvre d'Andy Warhol évoquant la célébrité de l'actrice américaine Marilyn Monroe ainsi que son effacement progressif, résume à sa façon ce qu'il importe de retenir du travail de l'artiste. Le visage lourdement maquillé de l'actrice semble « artificiel » et, lorsque présenté sous forme multiple, force est de constater qu'il laisse penser que l'on assiste à une projection sur un écran. L'ensemble de la composition se réfère, en effet, à des pellicules cinématographiques en mettant l'accent sur la mécanicité de l'image. Mécanicité, nous dit Warhol, qui est aussi à l'image du phénomène de la célébrité. D'immortelle qu'elle fut, Marilyn Monroe devint par la suite une simple image du rêve et de l'illusion que le cinéma hollywoodien véhicule à répétition. « Warhol juxtaposait ainsi génialement la personnalité publique parfaitement soignée et haute en couleur de l'actrice, à gauche, avec son moi privé malheureux, terne, psychologiquement chaotique et victime de désagrégation progressive, à droite » (Shanes, 2004, p. 118). Pour sa part, « *Marilyn* », réalisé ultérieurement, rappelle l'œuvre initiale comme si l'artiste voulait transformer l'art

en marchandise que l'on peut désormais se procurer sous la forme d'*objet* à travers lequel perdure temporellement la célébrité.

La Narration. Le Pré-Sens ou qu'en est-il du « récit » particulier proposé par cette œuvre ? Ces deux œuvres conjuguées de Warhol résument, chacune à sa façon, ce qu'il importe de retenir des analyses que nous avons présentées au sujet du phénomène de la célébrité. Écoutons, à ce sujet, les propos de l'esthéticien Claude Amey : « [...] Warhol réhabilite le portrait, sans que cela nous paraisse passéiste ou désuet; et c'est probablement parce qu'il a trouvé la manière : celle qui permet de saisir, comme le recto et le verso d'une seule feuille, l'image de la star dans sa fabrication médiatique, et l'indice de l'être singulier sans laquelle la star n'existerait pas » (Amey, 1994, p. 291). Le récit de Warhol s'incarne principalement à travers la répétition du visage qui évoque la relation de l'unique au multiple. Comme les photographies de presse utilisées par l'artiste sont déjà elles-mêmes « manipulées », Warhol brouille volontairement notre rapport au réel par la répétition et l'accumulation. C'est une vedette, une *sex-symbol* qui est ici représentée, mais il pourrait tout aussi bien s'agir d'un objet commercial. Cette mise en récit de l'artiste

évoque également la relation même de Warhol au phénomène de la célébrité. Ça prend une star pour parler des stars !

Œuvres 2.

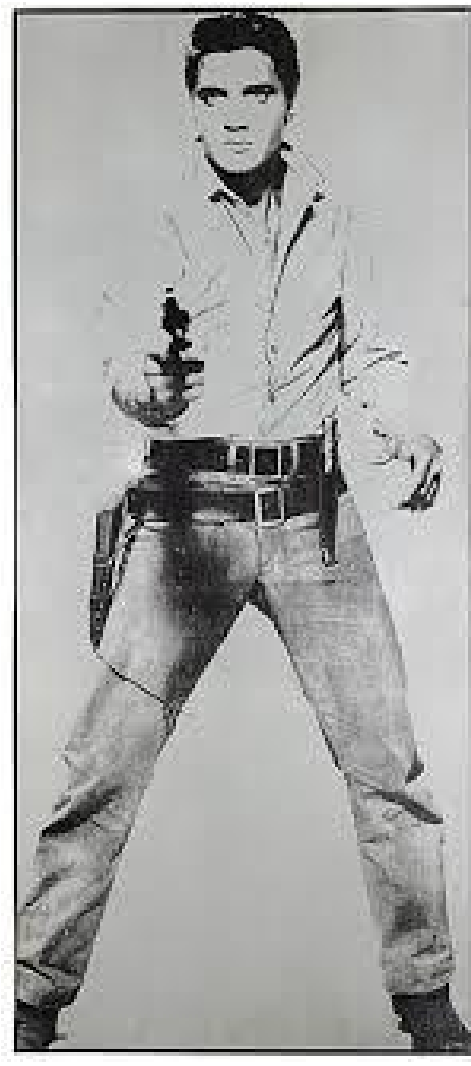


Figure 44. Andy Warhol, Un Elvis, 1964

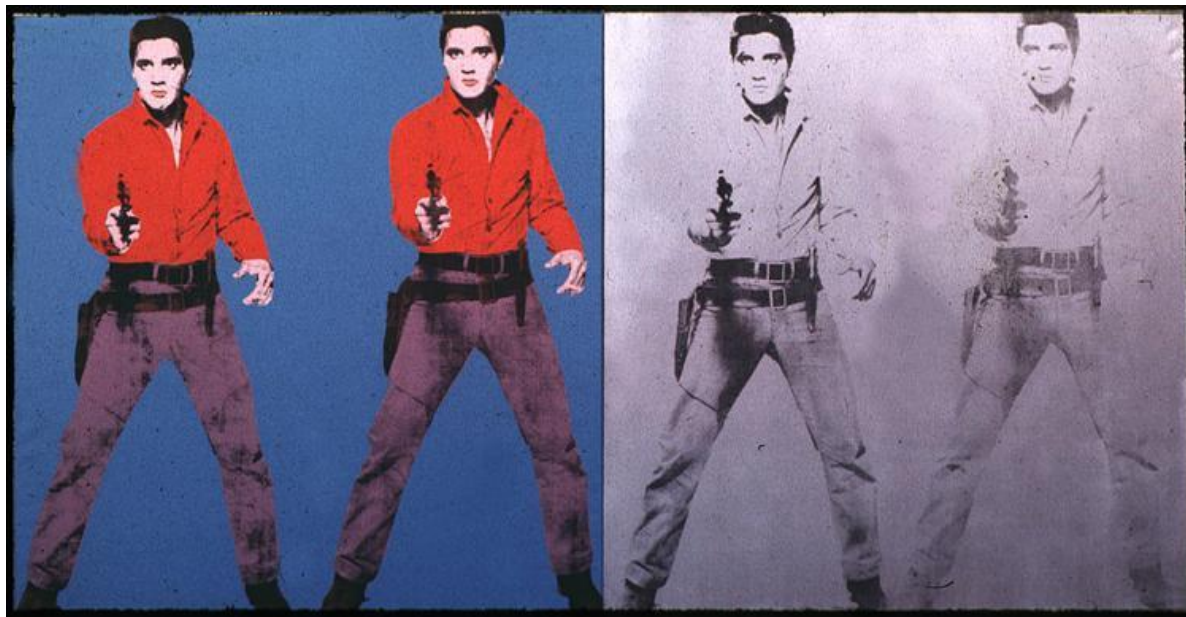


Figure 45. Andy Warhol, Elvis I & II, 1964

1. La Monstration. Premièrement : comment l'artiste configure-t-il son œuvre ? Description de l'œuvre et de la technique utilisée. Elvis Presley vedette du rock'n'roll devenue vedette du cinéma ! Voici le nouveau sujet abordé par Warhol. La configuration imagière élaborée par ce dernier se révèle relativement similaire à celle de certaines œuvres présentées antérieurement. L'artiste a recours à la même image qu'il présente en solo, puis qu'il répète en quatre temps. Cette fois, Warhol nous fait voir un Presley incarnant un personnage de film western muni d'un revolver qu'il pointe directement sur le regardeur. La photographie publicitaire à l'origine de l'œuvre nous montre Elvis en solo en noir et blanc – puis, dans la seconde œuvre, on retrouve une conjugaison de quatre Elvis, deux en couleur, puis deux en noir et blanc. Il s'agit d'une

sérigraphie sur toile. La photographie à l'origine de ces œuvres provient d'une publicité réalisée pour le film *Flaming Star* en 1960.

Deuxièmement : Démontrer/D'énoncer/Détourner ou l'art de la contre-propagande : le but de l'œuvre (et/ou l'intentionnalité de l'artiste) et le public visé. Pourquoi plus précisément, pour quoi faire et pour quoi dire ? Elvis Presley était à l'époque un individu qui rayonnait au cœur de la société américaine et même occidentale. La présentation que nous en fait Warhol n'est apparemment pas critique. Au contraire, c'est comme s'il glorifiait sa personne en nous le montrant dans un rôle typique des célébrités de l'époque avec un arrière-plan évoquant un grand écran. Cela dit, derrière l'unicité de la personne, se profile le processus de répétition qui se veut, à notre point de vue, le véritable message de l'artiste. Le sujet de Warhol est ici le même qu'avec les autres vedettes qu'il a représentées et il se résume à celui d'image. Qu'est-ce donc qu'une image ? C'est une reproduction.

La Narration. Le Pré-Sens ou qu'en est-il du « récit » particulier proposé par cette œuvre ? « Cette image est tirée de l'un des innombrables films musicaux, généralement médiocres, dont le chanteur est le protagoniste. Le procédé de la répétition est le même que celui mis en œuvre pour les boîtes de soupe Campbell ou pour les dollars : l'être humain est traité de la même manière qu'un objet » (Meneguzzo, 2007, p. 375). De conducteur de poids lourd à chanteur rock adulé à vedette cinématographique, telle sera la vie d'Elvis Presley. Après Marilyn et Jackie, Warhol s'attaque à un autre mythe de la culture de masse américaine en évoquant un nouveau personnage de la star-culture. Dans

cette nouvelle histoire, l'artiste interpelle une nouvelle fois le regardeur en nous montrant la vedette dans une posture qui semble relever de la confrontation. Non seulement le personnage est-il armé, mais il pointe son arme sur nous et voilà que l'image passe au noir et blanc en même temps qu'elle s'efface. On devine ici une espèce de regard analytique de la part de l'artiste qui met en scène un Elvis Presley sorti de sa carrière de vedette rock pour devenir star cinématographique, pour ensuite devenir un pur et simple objet – à l'équivalent d'une boîte de conserve ou d'une bouteille de Coca-Cola. Elvis mute ainsi en *cliché* de la société médiatique de l'époque. Ces images sont, dans les faits, celles d'un *personnage* au second degré. Celui incarné dans le film, mais aussi celui du chanteur et celui de la personne réelle dont l'existence quotidienne était irrémédiablement starifiée. « En utilisant une photo publicitaire d'Elvis Presley sous les traits d'un cow-boy pointant un revolver, le peintre s'appropriait à la fois un mythe américain majeur et mettait le doigt sur la violence inhérente à ce mythe » (Shanes, 2004, p. 144). Cette lecture de l'œuvre de Warhol repose sur le fait que son art exploite à répétition la dramatisation des images qu'il récupère et reconfigure. L'image médiatique d'un personnage iconique comme Presley parmi une foule d'autres, est ici utilisée afin de mettre tout autant l'accent sur le « success story » à l'américaine que sur le côté sombre du personnage d'Elvis dont on sait qu'en dépit du grand attrait qu'il exerçait sur des foules souvent hystériques, qu'il fit de nombreuses dépressions. Toutefois, la vie réelle des individus qu'il représente n'intéresse guère Warhol qui préfère mettre en valeur un culte des stars qui repose principalement sur

le cinéma hollywoodien et qui le conduit à traiter les personnages représentés, souvent à répétition, comme de banals objets de consommation.

Œuvres 3.



Figure 46. Andy Warhol, Jackie, 1964



Figure 47. Andy Warhol, Sixteen Jackies, 1964

1. La Monstration. Premièrement : comment l'artiste configure-t-il son œuvre ? Description de l'œuvre et de la technique utilisée.

La première œuvre, celle de Jackie Kennedy, représente une jeune femme d'origine française qui incarnait la liberté et le renouveau dans le domaine politique américain des années 1960. Warhol présente son visage fortement coloriée et dotée d'un sourire léger, mais surtout d'un regard pénétrant. La Première Dame *tout en couleurs* joue certes son rôle médiatique, mais elle n'est pas dupe pour autant. Contrairement à Marilyn dont le visage maquillé incarnait *l'absence*, celui de Jackie évoque plutôt une certaine détermination.

D'une Jackie heureuse et resplendissante, nous passons à une Jackie dévastée. De la couleur, nous passons au noir et blanc et surtout à la répétition distincte de quatre séries de quatre photos. Chacune de ces séries relate un moment-phare de l'événement que l'on décèle en arrière-plan : l'assassinat de son mari, le Président des États-Unis. On considère généralement la mort de J.F.K. comme le premier événement mondialement médiatisé, événement dont Warhol s'emparera, bien évidemment, à sa façon.

Deuxièmement : Démontrer/D'énoncer/Détourner ou l'art de la contre-propagande : le but de l'œuvre (et/ou l'intentionnalité de l'artiste) et le public visé. Pourquoi plus précisément, pour quoi faire et pour quoi dire ?

La contradiction entre les deux œuvres est manifeste. L'intentionnalité de Warhol déborde ici l'événement tragique évoqué dans la seconde réalisation. L'artiste se place ici en retrait de l'actualité et pose son regard sur la vie d'une femme célèbre dont l'existence

est à jamais bouleversée. En recadrant l'image il s'attache à souligner le passage du sourire à la détresse. Il y a dans ces œuvres d'inspiration picturales, photographiques et cinématographiques une forme nouvelle de répétition teintée d'une temporalité qui réactive le moment/événement illustré en le chargeant d'ambiguïté.

2. La Narration. Le Pré-Sens ou qu'en est-il du « récit » particulier proposé par cette œuvre ? « Il fallait bien que Warhol s'occupât de l'assassinat de Kennedy. Tout y est : mort brutale en direct à la télévision. Du sang électronique. Le flash d'une mort partagée par des millions de gens qui n'oublieront jamais où ils étaient et ce qu'ils faisaient au moment de l'impact. Toutes et tous deviennent des mémoires enregistreuses. Répéter cette image de Jackie en deuil en la sortant du flot médiatique au sein duquel elle ne sera qu'une « actualité », tel est le propos de Warhol » (Sterckx, 2007, p. 259). Ces deux œuvres réunies nous racontent l'histoire sommaire d'un avant et d'un après. De la jeune femme radieuse nous passons à la veuve endeuillée. Ayant pour une rare fois recours à un déroulement temporel, Warhol opte, dans la seconde, pour la narration en image en décrivant la triste journée de l'assassinat de J.F. Kennedy et celle des funérailles d'État qui suivirent. Encore une fois, les images présentées ont un caractère filmique par la répétition des photos similaires qui se succèdent en quatre temps. Warhol configure son œuvre comme un récit qui avance dans le temps, mais qui aussi revient en arrière pour mieux camper son histoire. La répétition n'est pas sans intérêt car elle témoigne, en dépit du caractère tragique de l'événement évoquée, du fait que même tout ce qui nous est

proche ne fait que passer. Peu importe que l'on soit une *star* cinématographique ou politique, le *récit* suit son cours.

Œuvres 4.

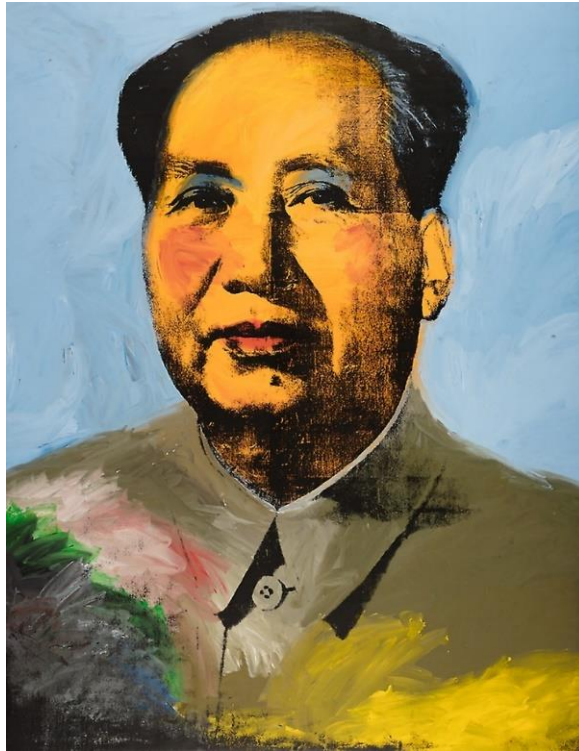


Figure 48. Andy Warhol, Mao 1972



Figure 49. Andy Warhol, Mao 1972

1. La Monstration. Premièrement : comment l'artiste configure-t-il son œuvre ? Description de l'œuvre et de la technique utilisée.

Au début des années 1970, l'image de Mao Tsé Toung était mondialement connue. Ce dirigeant implacable de la Chine était devenu une figure mythique même dans la culture occidentale. Warhol choisit donc de le représenter, comme il avait représenté d'autres personnalités publiques de la culture américaine. Les deux œuvres ici présentées reposent sur la même image photographique qui était celle, officielle, du tout-puissant chef du parti communiste chinois. Un visage froid et un regard pénétrant. À noter, toutefois, que Warhol sortit du caractère « cinématographique » de ses réalisations précédentes en soulignant certains aspects du visage de Mao par le recours à la peinture

acrylique qu'il ajoute au procédé sérigraphique. Dans certaines autres réalisations du même personnage, il utilisera même du papier peint.

Deuxièmement : Démontrer/D'énoncer/Détourner ou l'art de la contre-propagande : le but de l'œuvre (et/ou l'intentionnalité de l'artiste) et le public visé. Pourquoi plus précisément, pour quoi faire et pour quoi dire ? L'intérêt de l'artiste pour cette personnalité politique repose certes sur la notoriété du dirigeant chinois, mais en *transfigurant* diversement son visage, l'intentionnalité de l'artiste s'affirme clairement. Pour Warhol, Mao étant devenu le symbole médiatique d'une certaine culture contestataire, il y avait lieu d'en faire une *star* de ce domaine particulier – d'où le traitement pictural distinctif qu'il lui réserva. Tout est devenu *image*, mais certaines nécessitent de se distinguer des autres, en dépit du fait, qu'au final, il considère ce personnage d'un *star-système* distinct de la même manière qu'un objet. On pourrait ici penser que Warhol cherchait à dénoncer à nouveau l'idolâtrie politique par son recours à la répétitivité visuelle.

2. La Narration. Le Pré-Sens ou qu'en est-il du « récit » particulier proposé par cette œuvre ? « Dans les années 1970, Andy Warhol réalise quelques œuvres consacrées à des personnages politiques comme Mao ou Lénine. L'artiste traite les grands hommes politiques de la même manière que les grands acteurs : pour lui, il n'y a pas de différence entre Mao Tsé TOUNG et Marilyn Monroe ou entre Lénine et Elvis Presley ». (Meneguzzo, 2007, p. 375). Ici encore, le *récit* élaboré par Warhol vise à célébrer une nouvelle incarnation du culte de la personnalité. À l'époque, le Grand Timonier faisait

rêver la jeunesse mondiale en quête de changements existentiels et politiques. Fasciné par cette personnalité *déjà* mise en scène par la sphère médiatique à teneur politique, Warhol *colore* en quelque sorte la célébrité de l'individu par une mise en récit qui témoigne de son admiration pour le statut du personnage politique et ce, en dépit du fait que les valeurs qu'il incarne se situent tout à l'opposé de celles auxquelles Warhol adhère. Mais d'une image à l'autre c'est toujours le célèbre Mao, cependant il faut voir comme il sait, lui aussi se faire *multiple* sous la lunette de Warhol !

En conclusion des diverses analyses qui précèdent, écoutons le philosophe François Dagognet nous présenter son point de vue sur l'approche globale des artistes du Pop Art :

Dans tous les cas, il s'agit de redoubler l'environnement dans lequel nous vivons – la vie urbaine possédée par la marchandise, absorbée par elle, la société dite de consommation, la massification -, non pour la louer mais afin de nous la révéler. Voyons là moins une image de la civilisation qu'une civilisation de l'image, puisque partout la publicité et ses slogans ont tout envahi. Que ce monde soit reproduit, afin qu'il soit plus visible, tant le montrer revient à le condamner !

Bref, j'interprète l'art des Rauschenberg, Warhol, Jaspers Johns, Lichtenstein, Oldenburg comme ce qui nous vaut la réification du réifié lui-même (un univers glacial) et afin que nous apercevions l'ambivalence de ce métalangage, à la fois réaliste et mensonger (Dagognet, 2003, p. 123).

À la suite de nos nombreuses lectures sur le sujet, cette position résume on ne peut plus clairement notre propre vision de cette approche artistique dont Warhol fut la figure dominante. C'est bel et bien en s'appropriant de banals objets de la société de consommation et des figures célèbres qu'il est parvenu à transformer de façon durable et significative le monde de l'art.

4.5.3 Kruger : des images et des phrases.

En 2009 eut lieu au Metropolitan Museum de New York une exposition intitulée *The Pictures Generation, 1974- 1984* – exposition au sein de laquelle on retrouvait les œuvres d’artistes tels Jenny Holzer, Barbara Kruger, Sherrie Levine et Richard Prince, notamment. Ces artistes, en particulier, avaient réalisées de nombreuses productions combinant images et textes dans un but parfois qualifié d’« appropriationiste » - c’est-à-dire qu’ils récupéraient des images issues des médias de masse pour en révéler la teneur aliénante.

La démarche de Kruger, nous l’avons vu déjà, repose clairement sur ce type d’approche, peu importe le qualificatif qu’on lui attribue. À préciser, toutefois, que les images utilisées par cette artiste, dans le but explicitement politique de les détourner, ne relèvent que très rarement du domaine artistique. Kruger utilise plutôt des images purement et simplement *déjà* fabriquées et qui proviennent souvent, pour ne pas dire exclusivement, du domaine publicitaire. Aux dires de François Aubart, « Ce sont le plus souvent des représentations mises en scène et composées pour représenter un monde imaginaire » (Aubart, 2018, p. 3) - « imaginaire » que l’on pourrait qualifier de factice et mensonger, car lorsqu’elles furent initialement créées, c’était déjà dans le but exclusif de susciter « du désir et de la fascination » (Aubart, 2018, p. 4) dans un contexte médiatique de persuasion commerciale.

À partir des années 1980, Kruger réalisera des affiches qui véhiculent un message critique, affiches qu'elle collera dans la rue et qui s'adressent aux passants souvent dans le but manifeste et affirmé de susciter un inconfort chez le regardeur.

Elle utilise alors des images noir et blanc puisés dans des journaux, des manuels en tous genres, des guides de premiers soins et des magazines de sciences. Elle y pose des bandes de papier, noires ou blanches dans les premières œuvres (elles seront aussi rouges par la suite), qui portent de courtes phrases écrites avec la police de caractère Futura. Elle photographie ces collages qu'elle tire ensuite en plus grand format (Aubart, 2018, p. 30).

Ayant recours de façon répétitive au « nous » ou au « vous » dans les bandes qui accompagnent ses images, Kruger cherche à établir un lien particulier avec les passants qu'elle interpelle, mais la relation qu'elle cherche à établir se veut, pour le moins, déstabilisante. Selon Aubart :

S'ouvre ainsi un espace d'intersubjectivité où il est possible d'occuper simultanément la place de l'observateur et de la représentation. Ces affiches invitent à regarder des personnes et des situations depuis la distance confortable de la représentation. Mais les textes proposent aussi d'en être soi-même l'objet. Face à ces affiches, chacun reconnaît pouvoir être indistinctement « Nous » ou « Vous » dans les situations décrites selon qu'on s'identifie aux représentations ou qu'on reste à distance (Aubart, 2018, p. 32).

C'est là, pourrions-nous dire, que s'exprime et que l'on découvre toute la force de la pratique artistique de Kruger. Sa capacité critique d'abord, mais également l'affirmation de ses prises de position visant à remettre en cause les valeurs de la culture de masse.

Pour revenir sur l'effet « d'inconfort » psychologique créé par les détournements de Kruger, référons-nous maintenant au texte de l'historienne de l'art Éliane Elmaleh, et

qui évoque, à son tour, une interprétation qui va sensiblement dans le même sens dans son texte intitulé « La Politique du malaise dans les photomontages de Barbara Kruger ». Dans ce texte, l'auteure cherche à mettre en lumière les assises tout autant formelles qu'intentionnelles des œuvres de Kruger, en montrant comment l'artiste « [...] mine la passivité engendrée par l'imposition des stéréotypes et bloque la fascination que produisent les images en introduisant des textes qui les contredisent » (Elmaleh, 2013, p. 1). Pour Elmaleh, la relation que l'artiste établit entre le texte et l'image « [...] s'oppose aux conventions médiatiques et se traduit par un malaise [...] chez les spectateurs qui n'arrivent pas toujours à se positionner par rapport au message véhiculé » (Elmaleh, 2013, p. 1). S'appuyant sur les travaux de Roland Barthes relatifs à « la rhétorique de l'image⁴³ », Elmaleh met en lumière la pratique du détournement de l'image de l'artiste en ayant recours à de très nombreuses œuvres que cette dernière a réalisées au fil du temps. Elle fait également ressortir le fait que le travail de l'artiste repose sur un questionnement relatif à la dimension symbolique d'une société de consommation qui génère un assujettissement de l'individu.

Kruger pratique un photomontage qui imbrique systématiquement texte et image, et qui relève d'une rhétorique féministe incluant une critique morale, sarcastique, acérée et parfois méprisante. Ses œuvres conduisent à s'interroger sur les effets d'une société de consommation dans laquelle les individus s'identifient à un univers symbolique, fortement composé d'objets (Elmaleh, 2013, p. 2)

Voilà, à notre sens, une lecture on ne peut plus pertinente de l'approche artistique à connotation conceptuelle de Kruger et qui traduit son intentionnalité manifeste, celle de

⁴³ Communication, n° 4, novembre 1964, p. 40-51.

générer une instabilité chez le récepteur du message. Par ailleurs, en ayant recours aux multiples images empreintes d'artifice de la société de consommation, l'artiste ne vise rien de moins qu'à déconstruire le récit dominant de la culture visuelle en Occident afin d'en produire un autre à teneur critique. Aux dires de Miwon Kwon : « Kruger turned words and pictures that normally dominate us, either through force or excessive accessibility, into weapons to expose and undo the mechanisms of that domination ». (Kruger et al., 2010, p. 94).

Nous le verrons plus loin lorsque nous analyserons une sélection d'œuvres de Kruger, cette dernière s'est énormément intéressée à la façon dont la culture de masse a réduit l'identité féminine à des images fabriquées de toutes pièces par les médias. À cette fin, elle aura souvent recours à l'allégorie afin de mettre en évidence le caractère narratif/discursif des images qu'elle utilise. Mais, c'est en détournant les ressorts établis de la publicité et/ou de la propagande que, pourrait-on dire, Kruger *écrit ses propres images*. Ses images/textes nous raconteront une « célébrité inventée » de toute pièce dont les lacunes et contradictions nécessitent, selon l'artiste, d'être mises en lumière dans un but tout autant politique qu'émancipatoire. Foncièrement distinct du regard de Warhol sur le thème de la célébrité, celui de Kruger n'en demeure pas moins percutant. On pourrait même dire que l'outillage méthodologique et critique auquel l'artiste féministe a recours fait résonner (raisonner ?) le regardeur d'une façon distincte mais tout autant provocatrice. Privilégiant le cadre conceptuel, c'est de cette façon qu'elle parvient à nous mettre directement en contact avec ce qu'on pourrait qualifier de puissance affective de l'œuvre.

4.5.4 La célébrité vue par Kruger.

Analyse de 4 nouvelles œuvres de Barbara Kruger.

Pour chacune des œuvres, le parcours analytique suivant sera utilisé :

3. La Monstration. Premièrement : comment l'artiste configure-t-il son œuvre ? Description de l'œuvre et de la technique utilisée. Deuxièmement : Démontrer/D'énoncer/Détourner ou l'art de la contre-propagande : le but de l'œuvre et/ou l'intentionnalité de l'artiste et le public visé. Pourquoi, plus précisément, pour quoi faire et pour quoi dire ?

4. La Narration. Le Pré-Sens ou qu'en est-il du « récit » particulier proposé par cette œuvre ?

Quelques précisions s'imposent avant de nous livrer à l'analyse transdisciplinaire des œuvres de Kruger que nous avons retenues. Le phénomène de la célébrité sera ici abordé sous un angle totalement différent de celui précédemment adopté pour les œuvres de Warhol. En effet, l'approche de Kruger se doit d'être comprise comme essentiellement critique et son regard se veut « indirect ». Les œuvres retenues ne concernent pas que la célébrité en soi. C'est plutôt nous qui proposons au lecteur de les décoder sous cet angle.

C'est la raison pour laquelle nous les analyserons à titre d'effet aliénant du star-système auprès des individus qui adhèrent à cette vaste mise en scène *hollywoodienne*.

Œuvre 1.

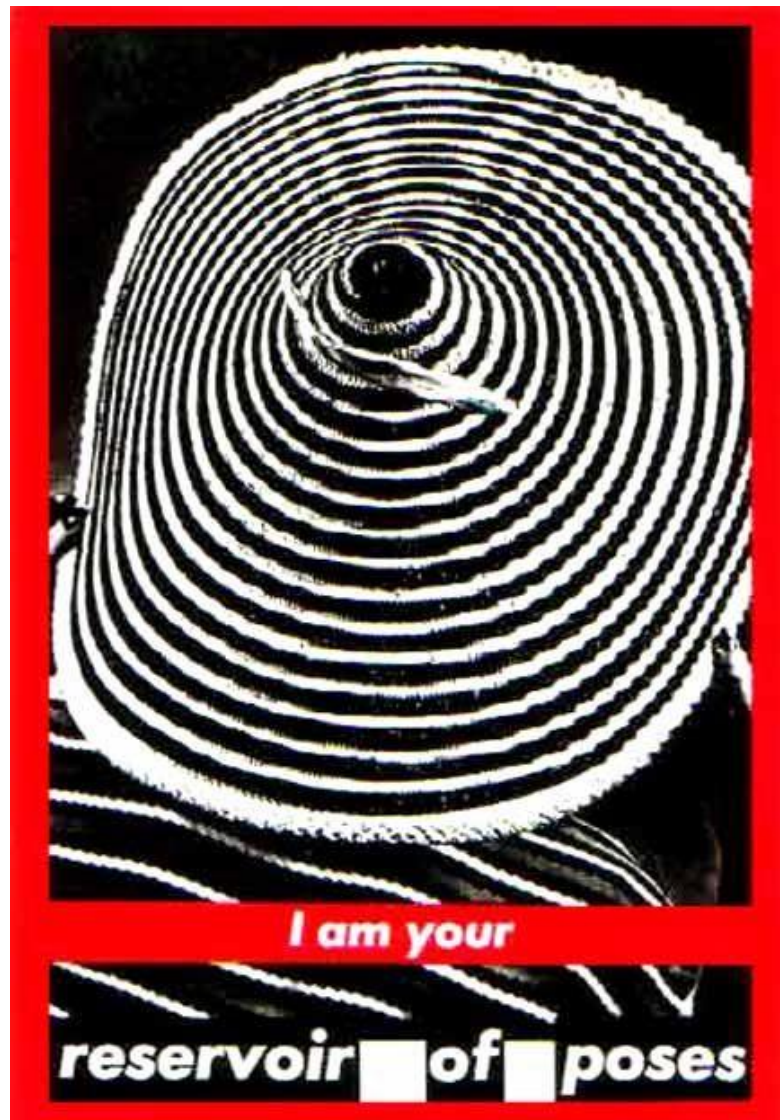


Figure 50. Barbara Kruger, Untitled (I am your reservoir of poses), 1983

1. La Monstration. Premièrement : comment l'artiste configure-t-il son œuvre ? Description de l'œuvre et de la technique utilisée.

L'image se révèle simple et limpide. On devine une « femme-image » assise et qui se fait photographier sous un angle qui met en valeur son immense chapeau. Chapeau qu'elle retient de ses deux mains, nous permettant ainsi de voir l'impeccable beauté de ses ongles. L'image est en noir et blanc mais le contour de l'œuvre est en rouge, de même qu'une ligne située au bas. Sur cette dernière et sur la base de l'image se trouve l'affirmation suivante : *I am your reservoir of poses*.

Deuxièmement : Démontrer/D'énoncer/Détourner ou l'art de la contre-propagande : le but de l'œuvre (et/ou l'intentionnalité de l'artiste) et le public visé. Pourquoi plus précisément, pour quoi faire et pour quoi dire ?

Sans doute s'agit-il ici d'une image publicitaire que Kruger utilise/s'approprie/détourne dans le but explicite de questionner la place *obligée* occupée par la beauté féminine dans le star-système. Sommes-nous ici en présence d'une vedette ? Pas nécessairement, mais tout indique qu'il s'agit d'une sorte d'appel à la conscience morale opéré par Kruger qui dénonce la dimension aliénante du monde médiatique que l'on peut lire ici sous l'angle des effets dévastateurs du phénomène de la célébrité.

2. La Narration. Le Pré-Sens ou qu'en est-il du « récit » particulier proposé par cette œuvre ? Le chapeau se doit, à notre avis, d'être interprété sous un angle métaphorique. Il « couvre/recouvre » la tête de l'individu. Ne faut-il pas voir là l'image d'un effet délétère de la célébrité ? De toute fabriquée qu'elle est par les médias, elle

remplit de « vide » l'esprit de l'individu qui se nourrit des interventions médiatiques du star-système. C'est sous cet angle que nous interprétons la mise en récit de Kruger. C'est donc par le biais d'un imaginaire figuratif que l'artiste nous propose une critique explicite du phénomène de la célébrité.

Œuvre 2.

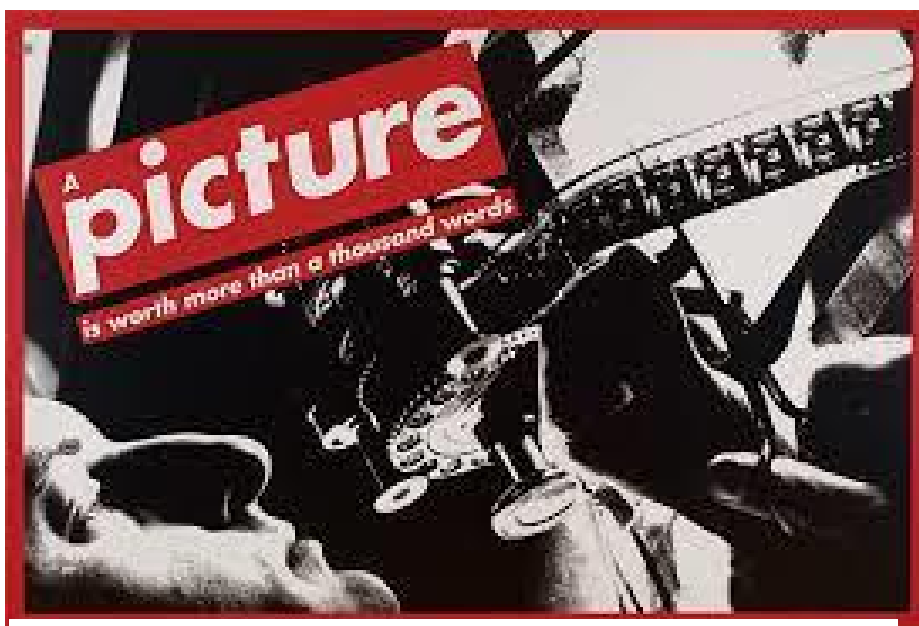


Figure 51. Barbara Kruger, *Untitled (A picture is worth more than a thousand words)*, 1992

1. La Monstration. Premièrement : comment l'artiste configure-t-il son œuvre ? Description de l'œuvre et de la technique utilisée. *Une image vaut davantage qu'une centaine de mots*. Cette expression rappelle celle plus connue : *une image vaut mille mots* ! Un homme se retrouve seul devant un projecteur d'images cinématographiques et on l'aperçoit au moment où il procède à la coupure de la pellicule à l'aide de ciseaux. S'agit-il du montage d'une œuvre filmique, de la sélection d'une scène

qui a été tournée ou encore d'une opération de censure ? L'image est en noir et blanc et est entourée d'un encadré rouge. Dans le haut de l'image, à gauche, l'énoncé est formulé en rouge sur fond blanc.

Deuxièmement : Démontrer/D'énoncer/Détourner ou l'art de la contre-propagande : le but de l'œuvre (et/ou l'intentionnalité de l'artiste) et le public visé. Pourquoi plus précisément, pour quoi faire et pour quoi dire ? Évoquant la « fabrication de l'image filmique », Kruger fait manifestement allusion à son pouvoir de séduction tout en féminisant son œuvre. D'un point de vue psychologique, la scène tournée sur la pellicule découpée nous laisse imaginer la présence d'acteurs célèbres qui jouent ici un rôle de persuasion. Médiatique ou filmique, l'image se révèle fabriquée de telle sorte que l'on en vient à s'interroger sur le rôle joué par le personnage mis en scène par l'artiste. Est-ce le réalisateur/monteur qui effectue ici son travail ? Kruger se déclare manifestement perplexe face aux rôles joués par les « fabricants » d'images de nos sociétés médiatiques, en particulier en ce qui concerne le « rôle » que les femmes y interprètent.

2. La Narration. Le Pré-Sens ou qu'en est-il du « récit » particulier proposé par cette œuvre ? Cette image construite par Kruger se veut une scène du monde cinématographique. Son personnage – réalisateur et/ou monteur, joue naïvement son rôle qui consiste à construire une histoire dont l'objectif est de plaire, de séduire, de convaincre – ou encore, tout simplement de rêver. Rêver, nous disent les images, en adhérant à

l'idéologie persuasive du star-système. Rêver, en particulier, par et à travers l'image de la femme hollywoodienne.

Œuvre 3.

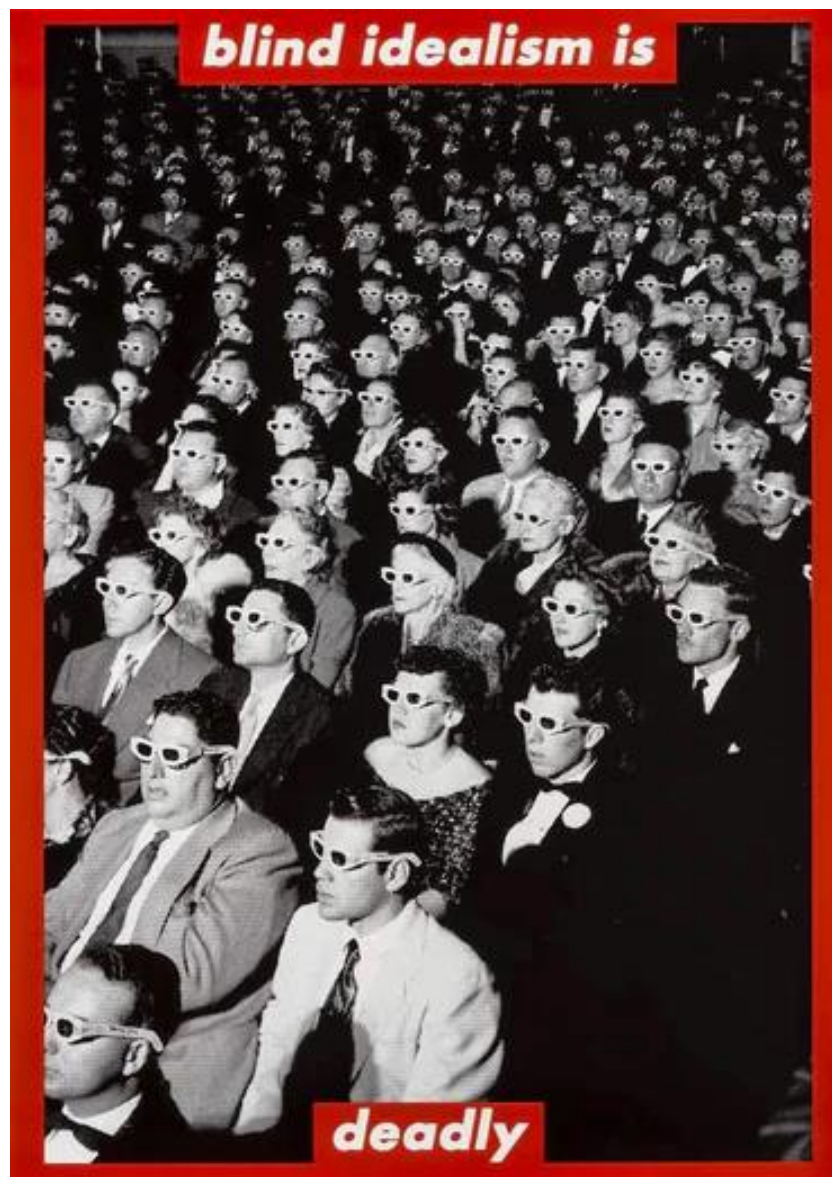


Figure 52. Barbara Kruger, Untitled (blind idealism is deadly), 2000

La Monstration. Premièrement : comment l'artiste configure-t-il son œuvre ? Description de l'œuvre et de la technique utilisée. *L'idéalisme aveugle est mortel.* À nouveau, on se retrouve devant une œuvre qui évoque, en noir et blanc, le monde du cinéma. Cette image est particulièrement intéressante car nous nous retrouvons ici devant le public qui assista au premier long métrage 3D du monde du cinéma présenté en septembre 1922 à Los Angeles. Le film muet, *The power of Love*, réalisé par Harry K. Fairall (1882-1958) et Nat G. Deverich (1893-1963) utilisait alors une technologie stéréoscopique et les spectateurs portaient des lunettes anaglyphes pour capter les images en trois dimensions. La totalité de l'image apparaît en noir et blanc, mais les encarts verbaux sont en blanc sur un fond rouge. Ce film est aujourd'hui considéré comme perdu.

Deuxièmement : Démontrer/D'énoncer/Détourner ou l'art de la contre-propagande : le but de l'œuvre (et/ou l'intentionnalité de l'artiste) et le public visé. Pourquoi plus précisément, pour quoi faire et pour quoi dire ? Cette réalisation de Kruger attire notre attention par le fait qu'elle évoque, on ne peut plus directement, la fascination générée par le monde du cinéma. Cette image de Kruger tire sa force symbolique du fait que les spectateurs portent tous des lunettes similaires pour décoder les images. À notre sens, l'artiste cherche à traduire le rôle aliénant des images issues de la célébrité – domaine

dont les *fans* ingurgitent quotidiennement les histoires fabriquées principalement à travers les images cinématographiques.

La Narration. Le Pré-Sens ou qu'en est-il du « récit » particulier proposé par cette œuvre ? Cette œuvre de Kruger nous propose une mise en récit relativement similaire à celle traduite par l'image précédente. Toutefois, les personnages ici mis en scène se distinguent par le port de lunettes que l'on pourrait imaginer comme « roses ». Voir la vie en rose ! Kruger nous raconte qu'être captif, c'est consentir à être formaté par le phénomène de la célébrité à travers ses multiples voies d'expression. La célébrité emprunte certes une foule de modes d'expression, mais c'est le domaine du cinéma qui, principalement, contribua de façon déterminante à sa fabrication elle-même.

Si les *stars* existent de nos jours, elles en sont surtout redevables au monde du cinéma *hollywoodien* qui peuple notre imaginaire et enchante la vie de la population.

Œuvre 4.

Figure 53. Barbara Kruger, Untitled (Real or Fake), 19??

1. La Monstration. Premièrement : comment l'artiste configure-t-il son œuvre ? Description de l'œuvre et de la technique utilisée. La beauté de la poupée *Barbie* est ici configurée par son demi-visage que Kruger nous présente en noir et blanc. Ses cheveux, ses sourcils et ses cils, ses yeux, son nez et sa bouche mobilisent l'attention du regardeur. En lettres majuscules blanches sur fond rouge, apparaît la question qui « tue » :

vrai ou faux ? Traduction libre : sommes-nous toujours en mesure de distinguer l'un de l'autre ?

Deuxièmement : Démontrer/D'énoncer/Détourner ou l'art de la contre-propagande : le but de l'œuvre (et/ou l'intentionnalité du public visé. Pourquoi plus précisément, pour quoi faire et pour quoi dire ? Cette œuvre de Kruger expose la thématique de la beauté fabriquée. La *Barbie* est ici présentée avec un énoncé *Real or Fake ?* qui résume le regard de l'artiste sur le sujet. Chaque jour, cette thématique pullule dans les médias et rejoint clairement celle, parallèle, de la célébrité. Le bagage esthétique spécifique colporté par la poupée se révèle à nouveau symbolique puisqu'il questionne un style de vie créé de toute pièce par la sphère médiatique. L'intentionnalité de l'artiste relève ici du questionnement existentiel en lien avec le regard que l'on pose quotidiennement sur les images et les objets qui nous entourent. Il repose également sur le caractère fabriqué des célébrités dans l'espace public.

La Narration. Le Pré-Sens ou qu'en est-il du « récit » particulier proposé par cette œuvre ? Comme le dit si bien Roland Barthes, « L'image est péremptoire, elle a toujours le dernier mot; aucune connaissance ne peut la contredire, l'aménager, la subtiliser. » (Barthes, 2020, p. 178). En *mettant ainsi en scène* une célébrité fabriquée du monde des poupées, Kruger nous fait comprendre comment les objets du quotidien relèvent désormais du monde symbolique de l'image. Sa *mise en récit*, ici très limpide, consiste à se servir d'un jouet mondialement connu pour poser la question suivante : qu'en est-il,

désormais, de notre prétendue capacité à distinguer le vrai du faux dans un monde envahi massivement par l'image, et plus particulièrement, par celles relatives à la célébrité ?

En conclusion des réalisations de Kruger, bien qu'il il y ait lieu de s'interroger sur la place que l'artiste accorde aussi bien au discursif qu'au figuratif, nul doute que ses œuvres génèrent une expérience imaginative qui requiert la participation du regardeur.

Chez Barbara Kruger, les mots ont pour mission de déstabiliser le spectateur. Ce dernier contemple l'image, mais c'est à lui et à son rapport au regard que ces mots s'adressent. [...]. En combinant des images trouvées et des mots, elle cherche à débusquer les préjugés non formulés qui les structurent (Campany, 2005, p. 176).

L'analyse iconologique des mises en récit que nous en propose Kruger reste, pour l'essentiel, irrémédiablement marquée par l'histoire sociale de l'art dans notre société contemporaine – et la perception du regardeur qui se nourrit à répétition du récit cinématographique lui impose d'aller dans le sens critique proposé par l'artiste.

Comme nous l'évoquions en introduction de la présente section, les images et les mots de Kruger déconstruisent la vision idyllique de la célébrité telle qu'entretenue par les médias et l'industrie de la célébrité. Pour parvenir à cette interprétation, c'est clairement la piste de l'imaginaire qui nous a guidé pour décoder la mise en récit émanant de ses œuvres.

4.6 Conclusion : Célébrité, dites-vous !

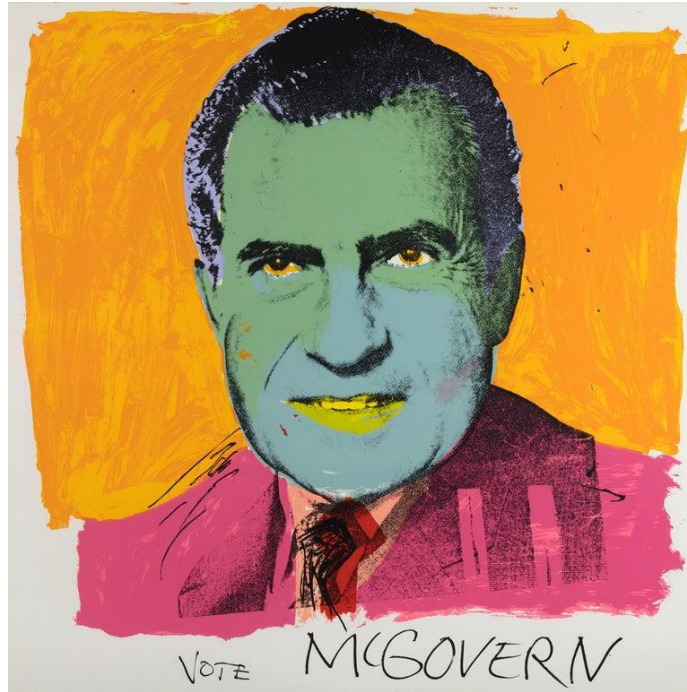


Figure 54. Andy Warhol, Untitled (Vote McGovern), 1972

Avec « *Vote McGovern* », Andy Warhol utilise ici une photo de Nixon, candidat républicain aux élections présidentielles américaines, pour réaliser une affiche électorale se voulant subversive et offrant plutôt son soutien au candidat démocrate McGovern. Nous l'avons vu, l'imagerie populaire et les médias grand public sont à la source des réalisations du Pop Art américain. En reprenant le langage pictural des objets les plus banals de la vie quotidienne américaine des années 1960, Warhol intègre aussi bien l'art que la publicité dans ses réalisations artistiques. Selon ses dires « Le pop art veut donner sans illusion aucune la parole aux choses elles-mêmes » (Debicki et autres, 1995, p. 265). Avec lui, on

assiste ni plus ni moins qu'à une esthétisation du quotidien. Au cœur de ce quotidien, on le sait, il n'y a pas que des objets. Il y a aussi des individus et, parmi ces derniers, des célébrités principalement cinématographiques ou hollywoodiennes. Les portraits manufacturés de personnalités célèbres réalisés par Warhol se verront sérigraphiés et produites en série afin de témoigner du processus culturel qui avait cours à l'époque.

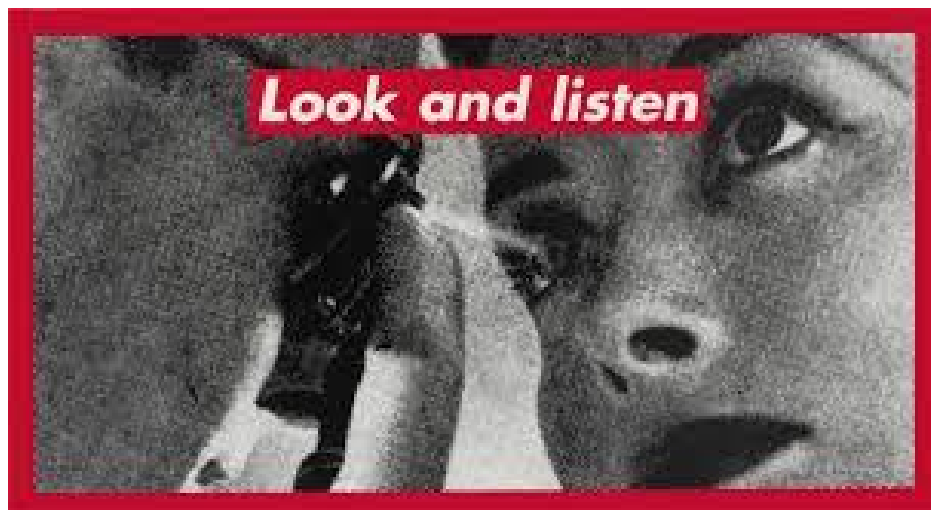


Figure 55. Barbara Kruger, Untitled (Look and listen), 1996

Avec « *Look and listen* », Kruger nous le confirme à sa façon, le regardeur est convié à construire sa propre interprétation des images et des mots ici conjugués dans le but de faire en sorte qu'il y réagisse. Dans les faits, l'artiste détourne en premier lieu les images de la culture de masse afin de les recontextualiser, pour ensuite ajouter un énoncé qui conduit le regardeur à s'interroger aussi bien sur la démarche de l'artiste que sur le message qu'elle souhaite livrer. Au final, Kruger a su mettre en lumière la Révolution graphique dont nous parlait Boorstin (ainsi que *la société du spectacle* décrite par Debord).

Son approche conceptuelle de l'art, qui repose d'abord et avant tout sur son investissement dans le domaine social et politique, témoigne des visées critiques de l'artiste face à une célébrité sans autre objet qu'elle-même. Comme le disait Boorstin à l'orée des années 1960 :

Notre époque a inventé une nouvelle forme d'excellence, apanage de notre culture et de notre siècle comme la divinité caractérisait le VI^e siècle avant Jésus-Christ ou les chevaliers et l'amour courtois étaient typiques du Moyen Âge. Elle n'a pas encore chassé définitivement des esprits les archétypes du héros, du saint et du martyr, mais, chaque décennie, elle les éclipse un peu plus. Désormais, les formes anciennes de la majesté humaine survivent dans l'ombre d'une figure sans précédent de l'excellence : la célébrité. [...].

Une célébrité est une personne renommée pour sa renommée. [...].

[...].

Le héros d'hier se distinguait par ses hauts faits, tandis que la vedette d'aujourd'hui est rendue célèbre par son image ou sa marque de commerce. Le héros se créait par ses actes, alors que ce sont les médias qui font la célébrité. Le héros était un grand homme, la vedette est un gros nom. (Boorstin, 2012, p. 93, 94 et 99).

Tout indique, à notre sens, que c'est dans ce contexte évanescent que l'on se doit d'interpréter les œuvres relatives au phénomène de la célébrité de l'artiste Barbara Kruger. En effet, cette dernière récupère l'imagerie visuelle qui envahit nos multiples et divers médias et, fait déterminant, réalise ses photomontages avec comme matériau de base les idées (ainsi que le langage). Voilà bien une caractéristique propre à l'art conceptuel que celle de construire ses œuvres de cette façon spécifique et qui remonte initialement aux lointaines démarches artistiques de Marcel Duchamp. Concernant les idées propres à Kruger, nul doute que ces dernières reposent sur un questionnement de nature

sociopolitique – et que c’est sous cet angle affirmé qu’elle s’est attardée à décoder le phénomène de la starisation.



Figure 56. Barbara Kruger, Untitled (Your Fictions Become History), 1983

Dans le chapitre qui suivra, nous découvrirons à nouveau certaines œuvres de Kruger, mais cette fois, nous les analyserons sous un angle à teneur féministe en les comparant avec certaines autres réalisées par les Guerrilla Girls, mais surtout avec celles de Cindy Sherman. Avec cette dernière, nous découvrirons alors une artiste qui pratique une forme inédite de récupération/détournement des images qui s’inspire principalement du domaine du cinéma, à travers des autoportraits photographiques dont elle est la seule et unique « vedette ». Comme l’affirmait plus haut la dernière œuvre de Kruger, « nos

fiction font l'histoire », mais il faut surtout savoir, selon nous, qu'elles fabriquent nos identités ! Et c'est bien cette idée fondamentale qui caractérise l'approche artistique de Kruger, tout autant dans sa forme que son contenu.

CHAPITRE 5.

FUSTIGER/CONFRONTER : REGARDS SUR LES RÔLES DE GENRE ET LE FÉMINISME

FEMME :

On ne naît pas femme : on le devient. Aucun destin biologique, psychique, économique ne définit la figure que revêt au sein de la société la femelle humaine; c'est l'ensemble de la civilisation qui élabore ce produit intermédiaire entre le mâle et le castrat qu'on qualifie de féminin. Seule la médiation d'autrui peut constituer un individu comme un *Autre*.

—Simone De Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*

FONCTION FABULATRICE :

[c]'est la fonction fabulatrice qui est à la racine de notre identité personnelle : nous sommes ce que nous racontons. [...] nous disposons d'une mémoire spécialisée dans le récit, la mémoire épisodique, qui garde la trace d'événements particuliers situés dans le temps et l'espace, et eux-mêmes associés à des réseaux d'autres événements. Ainsi se constitue notre autobiographie, liée à la biographie de tous ceux avec lesquels nous avons été en relation. Le récit est sans doute la modalité de base de notre rapport au monde et aux autres (Molino et Molino, 2003, p. 48).

HOMME :

Dans l'un de ses carnets, Harriet Burden écrit : « [...] je savais que [...], en dépit des Guerrilla Girls, il restait préférable d'avoir un pénis. J'avais passé l'âge et je n'avais jamais eu de pénis » (Hustvedt, 2014, p. 42).

5.1 Introduction : une révolution du regard ou « Le féminisme dans tous ses états »

Notre quatrième chapitre d'analyse intitulé « *FUSTIGER/CONFRONTER : regards sur les rôles de genre et le féminisme* », examinera principalement les œuvres de l'artiste américaine contemporaine Cindy Sherman. S'ajouteront également quelques œuvres de Barbara Kruger et du collectif féministe les Guerrilla Girls. Dans l'ordre, nous analyserons deux œuvres de Barbara Kruger en ouverture de chapitre, après avoir examiné la place nouvelle occupée par la photographie dans l'art contemporain. Suivront quatre œuvres de Cindy Sherman, après que nous ayons jeté un regard sur la dimension imaginaire associée au cinéma et à la photographie. Le tout se conclura avec deux réalisations des Guerrilla Girls qui seront interprétées sous l'angle de l'art féministe vu d'un point de vue militant. La question essentielle à retenir sera celle relative à la place des femmes dans le monde de l'art. Précisons-le à nouveau, avant d'analyser ces différentes œuvres, il nous importera d'en examiner le contexte de réalisation, afin de bien situer et comprendre les démarches respectives des artistes retenues. Pour être plus clair, précisons que nous mettrons en perspective notre regard sur la femme tout en faisant ressortir la perspective féministe des artistes dont les œuvres seront analysées. Il en découlera que des positions comparatives plus complexes devraient ressortir de nos présentations.

Par ailleurs, le principal point de vue qui ressortira de nos analyses consistera à insister tout particulièrement sur la récupération critique de l'image médiatique de la femme, en tant que porteuse de désir et d'objet de soumission. Les artistes étudiées

s'appuient en effet sur cette perspective dévalorisante pour s'insurger contre une telle situation et revendiquer un changement radical dans nos sociétés médiatiques. C'est au premier titre que les médias utilisent une symbolique de l'objet pour caractériser la femme et la priver ainsi de son statut de sujet. C'est d'ailleurs à cette fin que nous examinerons tout autant les domaines de la photographie et du cinéma afin de mettre en lumière les assises de base sur lesquelles reposent le travail des artistes dont les approches et les œuvres feront l'objet de nos différentes analyses.

5.2 La photographie dans l'art contemporain

À partir des années 1970-1980, on assiste à une évolution de la photographie artistique qui s'appuiera sur une diversité d'approches qui eurent cours antérieurement, en particulier le Pop art et l'art conceptuel. Découlant de ruptures diverses des catégories artistiques, on verra apparaître, dans l'univers occidental, une forme nouvelle de paradigme que l'historienne de l'art Françoise Ducros dénomme le « tableau photographique » (Lemoine (sous la direction de), 2010, p. 266-269). Ce sont principalement les nouveaux modes de présentation de la photographie qui conduiront à une réception distincte de l'œuvre de la part du public, selon Ducros.

Aux États-Unis, de jeunes artistes utilisent la photographie et portent un regard critique sur la société de masse (Sherrie Levine, Richard Prince, Cindy Sherman, Barbara Kruger, James Welling). Leur approche radicale du médium photographique s'effectue à partir de l'appropriation, de la remise en cause de la notion d'auteur ou de théories féministes (Lemoine, 2010, p. 268).

Toujours selon Ducros, l'idée de la représentation dans la photographie, ou si l'on veut, celle du « tableau », repose, d'une part, sur un questionnement d'ordre « ontologique » qui interroge en profondeur le sens du temps présent. D'autre part, cette même idée, se veut constitutive de la pensée en tant que telle – et se voit traduite dans les œuvres d'artistes dont les réalisations s'appuient sur la photographie.

La photographie a révélé qu'elle pouvait réinscrire la *figura* et la *fabula* parmi les grandes problématiques de l'art contemporain, mais elle a aussi renoué avec les fondements de l'expérience visuelle faisant acte, dans une sorte de « vérité en photographie », pour reprendre Derrida citant Cézanne à propos de la peinture, ou encore dans ce que Jeff Wall nomme « la dialectique permanente entre essence et apparence » (Lemoine, 2010, p. 269).

Les notions ici évoquées, celles de *figura* et *fabula*, en référence à la quête de vérité en photographie sont pertinentes dans le cadre de notre réflexion. En effet, elles permettent de bien comprendre l'approche transdisciplinaire que nous avons utilisée jusqu'ici pour décoder les œuvres artistiques que nous avons retenues. Lorsque Ducros parle de réintroduction de ces notions, elle se réfère au fait que « [...] le tableau ancien, mais aussi moderne est devenu l'idiome de la photographie, comme si le cadre, le plan, la profondeur ou la matière qui produisent l'un et l'autre étaient constitutifs de la vision et de la pensée » (p. 269). La *figura* et la *fabula* se révèlent donc pertinentes et utiles pour déchiffrer le langage et le discours auquel a recours l'artiste. Dit autrement, la photographie d'inspiration conceptuelle *représente* et *raconte*, d'une certaine façon, comme le faisait antérieurement un *tableau peint*. La mise en récit par l'artiste se veut

d'abord *figurative*, mais son objectif essentiel perdure, celui de *fabuler*, c'est-à-dire de (se) raconter une histoire.

Pour décoder le brouillage et les emprunts auxquels ont recours les artistes, l'assimilation du détournement et/ou de la réappropriation photographique à la représentation d'un tableau se révèle indubitablement pertinente. Et, c'est pour cette raison, que nous y aurons recours plus directement pour interpréter les deux œuvres de Barbara Kruger qui apparaissent dans la section qui suit (ainsi que, en partie, celles de Cindy Sherman qui suivront plus loin). Nous l'avons vu dans les chapitres précédents, l'œuvre de cette artiste néo-conceptuelle s'appuie sur une mise en lumière des capacités idéologiques des images des mass-médias. Ces images récupérées par l'artiste, par exemple, de mode ou plus généralement publicitaires, sont déjà « fabriquées ». Kruger les manipule alors différemment en s'appuyant sur un plan narratif qui se veut féministe et corrosif. Le message politique qui découle du *tableau* ainsi configuré s'apparente à une sorte de *spectacle*. Les énoncés et/ou inscriptions auxquels elle a alors recours se réfèrent, pour leur part, à des aphorismes qui suscitent de dérangeantes introspections chez le regardeur, en même temps qu'ils ébranlent sa conscience civique.

Dans cette perspective, la question de l'identité féminine sera abordée par Kruger à travers un questionnement relatif à la culture de masse et à sa production généralisée d'images dans le domaine de la mode, de la publicité, du cinéma, de la célébrité, etc., dans le but de transposer socialement cette identité. En se réappropriant ces images pour les détourner, Kruger met en évidence le caractère *déjà* discursif de ces dernières et le réactive

de façon critique. L'iconographie populaire se voit ainsi récupérée et utilisée sous un angle féministe.

[...] if Kruger is a spokeswoman for feminism, she is also its barometer, for beginning in the early 1980s her work registers a profound change within the women's movement. At this time in the United States, and several years earlier in Europe, a specific branch of feminism began to express dissatisfaction with the equal-rights strategies that infused cultural politics in the 1970s. At issue was the failure of these strategies – based on eliminating discrimination and establishing equal access to institutional power – to disturb the ideological structures of which discrimination is symptomatic; attention was focused on their rigid and deterministic definition of sexuality as « natural » pre-given, or biological (Linker, 1996, p. 59).

Du fait que le « genre » ne relève pas essentiellement de la nature, mais repose plutôt sur une « construction » produite par la culture de masse, Kruger s'impliquera dans ce débat, influencé à l'époque, par les écrits des penseurs français tels Foucault, Baudrillard, Derrida, Kristeva et Lacan, notamment. Elle mettra ainsi en lumière le fameux *devenir femme* clamé par De Beauvoir (1949).

Cette déconstruction des stéréotypes de la culture de masse à laquelle Kruger contribuera repose souvent sur le recours aux matériaux et outils divers de la communication commerciale. Elle, et d'autres femmes du domaine artistique, soulèveront des questions relatives à la ségrégation sexuelle qui a cours aussi bien dans le champ de l'art que dans celui plus vaste des médias. Dans un ouvrage consacré à la photographie, l'esthéticien André Rouillé décrit ainsi les œuvres de Kruger :

Les grands photomontages en noir et blanc de Barbara Kruger, souvent barrés d'un slogan d'un rouge vigoureux, dénoncent les stéréotypes que diffusent les médias de la société post-industrielle comme autant de

vecteurs de normes d'intégration, de soumission, d'exclusion, de pouvoir. Forte d'une solide expérience graphique acquise dans les agences de publicité, Kruger conçoit ses images comme des affiches – certaines ont été présentées sur des panneaux publicitaires – dont l'efficacité signifiante naît de la confrontation de montages photographiques et de slogans (Rouillé, 2005, p. 503-504).

Les slogans de Kruger laissent souvent penser que l'on est en présence d'une femme qui interpelle un regardeur pouvant être celui d'un homme et c'est cette approche que l'artiste privilégie dans le but d'apostropher ce dernier en usant à répétition de la parodie. Détournant le dispositif des affiches publicitaires, elle s'adresse à la conscience politique des individus « sous la forme autoritaire de l'injonction, de la déclaration ou de l'avertissement » (Gervais et Morel, 2008, p. 193). Le recadrage singulier de ses images s'apparente à celui du plasticisme transdisciplinaire à travers la réalisation des *tableaux* évoqués antérieurement par Ducros. Par ailleurs, son fréquent recours aux pronoms *I* (Je) et *You* (Tu/Vous) caractérise des œuvres qui peuvent être classées clairement dans le champ politique en art. En créant une sorte de tension entre la photographie et le slogan, Kruger réalise des œuvres d'inspiration militante.

4.3 Barbara Kruger: Is Our body always a battleground (or not...)?

Œuvre 1.

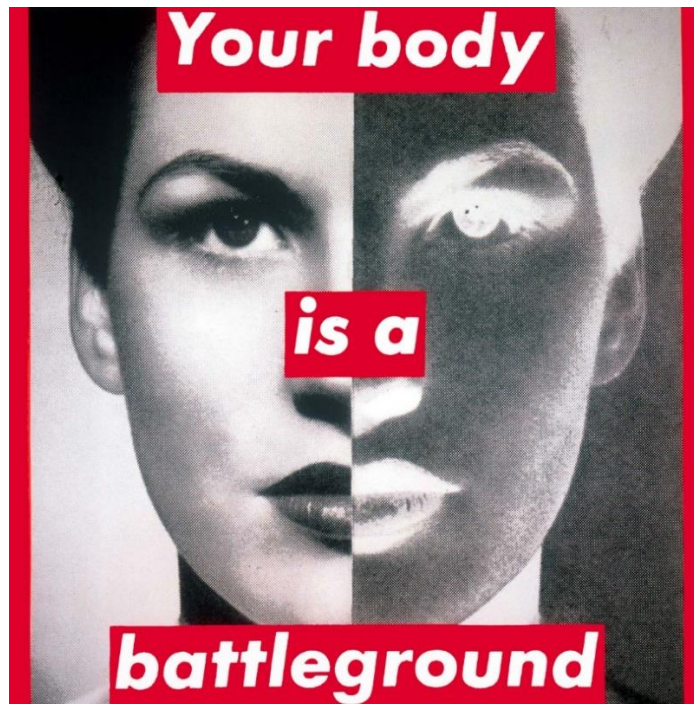


Figure 57. Barbara Kruger, Untitled (Your body is a battleground), 1989

À nouveau, le parcours analytique suivant sera utilisé :

1. La Monstration. Premièrement : comment l'artiste configure-t-il son œuvre ? Description de l'œuvre et de la technique utilisée. L'image est celle en gros plan du visage d'une jeune femme dont le côté gauche apparaît en positif et le côté droit en négatif. Le visage présenté en noir et blanc est accompagnée d'un cadre rouge ainsi que d'un slogan disposé en blanc en trois temps sur une base rouge : sur le front, sur le nez et

sur le menton. Le regard froid et déterminé de la jeune femme ressort clairement et il interpelle de façon directe le regardeur. Il s'agit ici d'une sérigraphie sur vinyle.

Deuxièmement : Démontrer/D'énoncer/Détourner ou l'art de la contre-propagande : le but de l'œuvre et/ou l'intentionnalité de l'artiste et le public visé. Pourquoi, plus précisément, pour quoi faire et pour quoi dire ? La même image a été initialement présentée et analysée lors de notre chapitre deux avec un énoncé distinct, « *Savoir c'est pouvoir* ». Cette fois, Kruger configure une affiche clairement féministe qui sera diffusée à l'occasion de la *Woman March* qui s'est tenue à Washington, D.C. le dimanche 9 avril en 1989. Cette marche avait lieu en soutien à la liberté de reproduction et à l'adoption par la Cour Suprême des États-Unis (*Roe vs Wade*) en 1973 de divers règlements en faveur de l'avortement – règlements qui se voyaient alors contestés par l'administration de George Bush dans le but de reverser la décision prise en 1973.

2. La Narration. Le Pré-Sens ou qu'en est-il du « récit » particulier proposé par cette œuvre ? Kruger ne pouvait sans doute pas rester indifférente face à un tel événement. C'est pourquoi elle s'impliqua en créant une affiche en soutien à la cause de la défense des droits de la femme dans le dossier de l'avortement. Le *récit* se veut ici à teneur féministe. La jeune femme (militante = ?) nous regarde dans les yeux et elle affirme fermement sa position sur le sujet : *ton corps est un champ de bataille*. Quelle bataille ? Celle pour laquelle nous sommes ici réunis, à savoir le refus de voir le gouvernement des États-Unis invalider le droit à l'avortement. En d'autres termes, *notre corps nous*

appartient et il n'est pas question de remettre cela en question. C'est ce que ce *tableau* féministe nous raconte.

Œuvre 2.



Figure 58. Barbara Kruger, *Untitled (We have received orders not to move)*, 1982

1. La Monstration. Premièrement : comment l'artiste configure-t-il son œuvre ? Description de l'œuvre et de la technique utilisée. On aperçoit ici la silhouette d'une femme dont le corps est penché vers l'avant. Du cou jusqu'aux mollets, son corps

représenté en noir est pénétré de longues aiguilles d'acupuncture. L'image se présente en noir et blanc avec un encadré rouge. Le slogan disposé au centre de l'image couvre le corps de la femme des genoux jusqu'au bas de son dos : *Nous avons reçu comme ordre de ne pas bouger*. La première partie du slogan apparaît en petites lettres noires, mais la dernière partie se présente plutôt en grosses lettres blanches. Il s'agit d'une affiche photographique.

Deuxièmement : Démontrer/D'énoncer/Détourner ou l'art de la contre-propagande : le but de l'œuvre et/ou l'intentionnalité de l'artiste et le public visé. Pourquoi, plus précisément, pour quoi faire et pour quoi dire ? À l'inverse de l'image qui précède, Kruger met ici en lumière le fait que le corps de la femme ne lui appartient manifestement toujours pas. La posture ici représentée en est une de soumission. Ces aiguilles qui pénètrent le corps de la femme apparaissent comme des éléments contraignants. À notre sens, c'est de cela que cette œuvre de Kruger veut témoigner. Son but nous paraît bien être celui de dénoncer cette situation d'infériorisation de la femme, celle où son corps fait encore l'objet d'appropriation par la gent masculine.

2. La Narration. Le Pré-Sens ou qu'en est-il du « récit » particulier proposé par cette œuvre ? Tout à l'opposé de l'œuvre antérieure, la *mise en scène* de l'artiste nous présente une femme soumise aux dictats régulateurs d'une société qui repose, encore et toujours, sur la domination masculine. *Mon corps est peut-être un champ de bataille*, mais ce ne sont pas toutes les luttes que les femmes remportent. Ce *tableau raconte* un moment

dans la vie d'une femme, où cette dernière n'a d'autre choix que de se taire et d'accepter une situation dévalorisante au profit d'une masculinité toujours dominante.

5.4 « Le message c'est le médium » : de McLuhan à Virilio

Avant d'aborder et d'analyser les œuvres de Cindy Sherman permettons-nous un détour par McLuhan, Boorstin et Morin. Au cœur des années 1960, le penseur canadien Marshall McLuhan voyait dans la nouvelle technologie électronique et l'introduction massive des médias dans la société, les assises d'une mutation profonde de l'humanité. Désormais « le message, c'est le médium », c'est-à-dire que l'important n'est pas tant le contenu de ce qui est transmis que le médium grâce auquel le contenu est transmis. En fait, ce sont les moyens techniques qui déterminent l'ensemble de nos façons de penser, d'agir et de percevoir. Selon McLuhan « [...] c'est le médium qui façonne le mode et détermine l'échelle de l'activité et des relations des hommes » (McLuhan, 1993, p. 39). Dit autrement, le médium utilisé crée un nouvel environnement qui influence de manière inéluctable notre rapport au réel. Toutefois, si pour ce penseur, « Voir, percevoir ou utiliser un prolongement de soi-même sous forme technologique, c'est nécessairement s'y soumettre » (p. 92), le passage de la civilisation de l'écrit à celle de l'image n'en constitue pas moins un progrès inéluctable permettant à l'humanité d'accéder à une nouvelle conscience collective. Pour McLuhan, les nouveaux médias devraient permettre de rompre la solitude de l'être humain et de recréer une communion avec le cosmos. Encore prisonnier des anciens modes de perception, l'être humain du XX^e siècle est néanmoins confronté à l'inquiétude et au désarroi; cependant la Révolution Électronique devrait, aux

dières de McLuhan, provoquer un retour à l'intense communication orale des époques sans écriture.

Sur ce point précis, le désaccord avec la pensée de Daniel J. Boorstin est complet. Quand ce dernier parle de Révolution Graphique (ce qui, en gros, correspond à ce que McLuhan appelle Révolution Électronique), il déplore plutôt le fait qu'elle instaure une rupture et une fragmentation de la communication humaine. En effet, pour l'historien américain, « les machines mêmes que nous avons construites pour élargir notre vision nous gênent et nous trompent » (Boorstin, 2012, p. 331). D'une certaine manière, nous pourrions dire de la réflexion de Boorstin que, tout à l'opposé de celle de McLuhan, elle met en lumière les effets pervers de la technologie sur les relations humaines – et que, de ce point de vue, elle tempère judicieusement les intuitions, par ailleurs, souvent inspirantes et novatrices, de McLuhan.

Concernant plus spécifiquement les images issues du domaine cinématographique, rappelons ici la contribution d'Edgar Morin qui, dans son ouvrage *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (1965), en arrivait à la conclusion que la réalité de l'homme est « semi-imaginaire ». Selon ce penseur, la fiction cinématographique ne fait rien d'autre que d'assumer et de prendre en charge l'essentielle dimension imaginaire de l'être humain sans laquelle toute vie se révélerait impossible. Dans son essai intitulé *Esthétique de la disparition* (1980), Paul Virilio nous le fait bien comprendre en rapportant les faits suivants :

Lorsque la crise sévit aux États-Unis vers les années trente, les producteurs et metteurs en scène américains découvrent que c'est la technique même du

cinéma qui peut les sauver du marasme et les investir d'une importante mission sociale et économique : le temps différé du moteur cinématographique évacue les apparences du monde présent. L'ubiquité fait oublier leur détresse matérielle aux millions de spectateurs qui hantent des salles que l'on va vouer au film comme les trains au voyage (Virilio, 1980, p. 63).

Nouvel avatar de la fuite à travers la fiction que celle proposée par le cinéma, et qui permet à l'être humain d'assurer son vital équilibre biologique. Ce « double artificiel » (Morin), raconte, à n'en plus finir, les histoires vraies ou fausses qui façonnent l'existence de l'animal humain que nous sommes et qui adoucissent, par l'imaginaire, l'angoisse existentielle qui détermine la condition humaine.

Dans cette *société du spectacle* dont nous parlait Guy Debord, que/qu sommes-nous devenus ? Écoutons François Brune nous le *raconter* :

Nous sommes cet homme de la rue, pris dans l'embouteillage mental des signaux qui le cernent, pour qui le champ publicitaire tient lieu de champ de conscience. Nous sommes ce téléspectateur assis, engourdi, et distrait face à des messages qui l'imprègnent, et qu'il ne sait plus couper le son ou l'image parce qu'appuyer sur un bouton est un effort contre nature. Nous sommes les heureux de Panurge, les citoyens-faits-masse dont les flashes publicitaires rythment désormais le film de la vie et en normalisent le sens (Brune, 1991, p. 9).

Les *tableaux* photographiques inspirés du monde cinématographique de Cindy Sherman nous le feront comprendre on ne peut plus clairement. Vivre sa vie, c'est remplir de *fictions* le vide ambiant. « *I can 't get no satisfaction* » chantaient les Rolling Stones. L'être humain éprouve quotidiennement l'angoisse de la mort qu'il lui faut absolument effacer de son horizon. La solution est pourtant si simple : s'asseoir devant son téléviseur (ou dans une salle de cinéma) et se nourrir des images de toutes natures qui donnent sens

aux questions les plus tenaces qui l'habitent. Peut-être est-ce finalement McLuhan qui avait raison ? Serions-nous à nouveau passés dans une époque *sans écriture* ? Voyons voir ce que Cindy Sherman en pense et nous montre...

5.5 Cindy Sherman et le cinéma : métamorphose(s) de la femme imaginaire



Figure 59. Cindy Sherman, *Untitled Film Still #5*, 1977

Qui est donc Cindy Sherman ? Née à Glen Ridge (New Jersey), l'artiste américaine étudie la peinture à l'université de Buffalo où elle obtiendra son diplôme en 1976. En cette même année, aura lieu sa première exposition personnelle. Par la suite, elle s'installera à New York pour y vivre et travailler. Entre 1977 et 1980, elle réalisera une série de nombreuses images en noir et blanc intitulée *Untitled Film Stills* qui la fera connaître dans le milieu artistique.

Chacune des soixante-neuf photographies de format modeste qui composent cette série représente une femme dans une scène qui évoque, par

son aspect énigmatique et sa grande intensité dramatique, les films en noir et blanc des années 1950 et 1960. L'un des aspects les plus étonnants de la série est la facilité avec laquelle on arrive à reconnaître chacun des « types » féminins évoqués par Sherman. Bien que nous n'ayons qu'une vague idée du scénario sur lequel elle fonde sa mise en scène, notre familiarité avec le langage cinématographique nous permet de décrypter sans peine les récits sous-entendus par les images (Cotton, 2010, p. 1).

À partir des années 1980, elle deviendra une figure-phare de l'art néo-conceptuel en réalisant d'autres photographies où c'est encore et toujours elle qui incarne les *personnages* qu'elle met en scène. Depuis les années 2000, elle est considérée comme une des artistes les plus marquantes de l'art contemporain. En 1999, elle sera la lauréate du prix Hasselblad et sera, dans les années qui vont suivre, consacrée comme l'une des cent personnalités les plus influentes du monde de l'art contemporain⁴⁴ (elle se classe au vingt-septième rang en 2010). En mai 2011, une œuvre de sa série « Untitled » sera adjugée au prix de 3,89 millions de dollars chez Christie's, ce qui en fera alors la photographie la plus chère au monde.

LES PHOTOGRAPHIES DE CINDY SHERMAN ne sont pas des autoportraits. Il est vrai qu'elle est le modèle de ses propres photographies, mais là n'est pas la question. En pratique, elle préfère travailler seule. À la fois photographe, modèle, coiffeuse, maquilleuse et costumière, elle endosse de multiples rôles pour faire ses photographies. [...]. La fusion de l'actrice, de l'artiste et du sujet ainsi que la présence-absence de Sherman sur ses photographies ont nourri une grande partie de la littérature critique sur l'artiste, en particulier sur le rapport de l'auteur à son œuvre dans l'art postmoderne (Respini, 2012, p. 12-13).

⁴⁴ Depuis 2002, la revue britannique ArtReview publie, tous les ans, sa liste intitulée « Power 100 ».

Regard pertinent que celui d'Éva Respini sur une approche radicalement différente de la pratique habituelle du « détournement » d'images que nous avons explorée jusqu'à maintenant. Nous évoquerons ici sommairement la construction de l'œuvre de Cindy Sherman (1954-), cette autre artiste phare du féminisme américain contemporain : « (Elle) apporte son corps et son visage. Elle n'a cessé depuis plus de trente ans de les montrer comme seul motif de son œuvre » (Sterckx, 2010, p. 220). Faisant systématiquement appel à la mise en scène, à l'imitation et à la parodie, Sherman « s'invente » en pratiquant une sorte d'antithèse de la photo de mode. Elle se costume et se met elle-même en scène en « plagiant » des photographies réelles et ou des représentations habituelles de l'*image* de la femme que l'on retrouve dans les médias. Selon Élisabeth Couturier, la série *Untitled Film Stills* de Cindy Sherman constitue un moment charnière dans l'appropriation artistique du médium photographique.

Cette suite de petits formats en noir et blanc marquait une rupture. Pas d'esprit d'inventaire chez cette jeune fille qui adorait se travestir devant l'objectif. Et, au-delà de la simple preuve qu'une *performance* éphémère avait eu lieu, chaque cliché de *Untitled Film Stills* fonctionnait comme un leurre. Ces photos de tournage montraient des segments de films qui n'avaient jamais été produits. Elles entraînaient le spectateur dans une narration imaginaire et transgressaient le mythe de la photographie comme preuve de la réalité (Couturier, 2011, p. 9).

Par ailleurs, comme l'explique Marta Alvarez Gonzalez dans son ouvrage *Les Femmes dans l'art*, ses mises en scène d'une grande variété évoquent l'artificialité de la construction des identités individuelles :

L'autoportrait est une constante dans l'œuvre de Cindy Sherman qui, dans les années 1990, utilisera à nouveau sa propre image dans des œuvres

complexes, allant de parodies de tableaux anciens célèbres à des scènes où mystère et étrangeté se mêlent à un sentiment d'angoisse et de violence.

La réflexion de l'artiste porte sur le tissu narratif et visuel qui entoure chaque personne, même la plus « ordinaire », et sur la complexité de l'identité féminine, entre stéréotypes et imaginaire collectif et individuel (Alvarez Gonzalez, 2009, p. 321).

C'est donc en réinventant le genre de l'autoportrait qu'elle contribue à l'élaboration d'un discours visuel sur la féminité. C'est également en s'en prenant aux stéréotypes de la séduction féminine principalement véhiculés par le cinéma de type hollywoodien, que l'artiste visuelle témoigne de son objectif à caractère socio-politique consistant à démontrer que les photographies sont délibérément construites dans une visée infériorisante et aliénante pour la femme. Sherman nous le fait clairement comprendre en mettant en lumière la réelle situation de la « femme-objet ». Sous l'emprise du regard des autres, en particulier des hommes, nous verrons qu'elles sont l'objet de désir et ce dans une irréfragable position de passivité.



Figure 60. Cindy Sherman, Untitled Film Still *34, 1979

Extraites de la série « *Untitled Film Stills* » (Photographies de plateau sans titre) les deux œuvres de Cindy Sherman que nous retrouvons jusqu'ici dans le présent texte témoignent du questionnement de l'artiste en ce qui regarde la construction et la quête de l'identité féminine en lien avec les images diffusées par le cinéma, la télévision, les magazines et la publicité. Ces photographies en noir et blanc s'inspirent de celles d'un *plateau* de tournage et elles explorent les stéréotypes véhiculés par le cinéma. À ce propos, notons que l'historienne de l'art Rosalind Krauss a établi un lien fort pertinent entre ces réalisations de l'artiste et la théorie du simulacre développée par le penseur français Jean Baudrillard : « Le principe des œuvres de Sherman [...] est que ce sont des simulacres de leur contenu, des copies *sans* originaux » (Krauss, 1993, p. 17). Même si l'on est persuadé, à l'occasion, de reconnaître une scène d'un film que l'on a déjà vu, ce n'est jamais le cas. « Chaque scène, savamment étudiée dans le moindre détail, est un instant figé dans une narration, et suggère une fiction que le spectateur peut imaginer (Bernadac *et al.*, 2020, p. 19).

Propos de l'artiste : « Je sens qu'en exposant ces personnages stéréotypés, j'introduis plus d'ambiguïté dans leurs expressions et leur environnement, et que je pourrais subtilement subvertir l'intention du regard masculin » (Le Thorel, 2010, p. 295).

En s'inspirant des univers cinématographiques populaires, Sherman a recours, aux dires de Gervais et Morel dans leur ouvrage consacré à la photographie, à une « théâtralisation affirmée » des stéréotypes féminins.

Pratiquant la citation, elle pose devant l'appareil et mime de rôles féminins stéréotypés (ménagère, étudiante, etc.) et dénonce leur diffusion par la

culture moderne. Tour à tour femme fatale, ingénue, sensuelle, sentimentale et provocatrice, l'artiste suggère un style à la fois indéfinissable et fortement connoté, dérivé du cinéma de série B hollywoodien ou du néo-réalisme italien des années 1950-1960 (Gervais et Morel, 2008, p. 195).

Ce processus de la « citation » picturale ou de la « seconde main » visuelle se révélera pertinent lorsque viendra le temps pour nous d'analyser ses œuvres sous l'angle transdisciplinaire du processus de « détournement » d'images.

Dans son ouvrage intitulé *50 GÉANTS de l'art américain*, le critique d'art Pierre Sterckx commente les œuvres de Sherman en évoquant « l'infinie métamorphose de Narcisse » (Sterckx, 2007, p. 220) que l'on découvre dans son « musée imaginaire » (p. 223), car l'approche de l'artiste consiste à exposer son corps comme seul motif de ses réalisations. Aux dires de Sterckx, Sherman exploite la métamorphose à répétition et ne vise en rien le réel. Lorsqu'elle utilise son corps, c'est uniquement sous forme pelliculaire. Sa démarche génère un questionnement toujours renouvelé sur le corps de la femme. Et c'est en questionnant spécifiquement le corps de la femme et son rôle dans la société, que l'artiste porte clairement un discours politique à teneur clairement féministe.

Sherman illustre avec éclat les thèses des féministes des années 1960. Pour ces femmes libérées, la beauté du visage et du corps féminins ne sont pas du tout des affirmations individuelles, des icônes narcissiques uniques, mais bien au contraire des images totalement fabriquées par le pouvoir en place, la gent masculine (Sterckx, 2007, p. 220).

Toujours concernant la dimension autoréférentielle ou non des œuvres de Sherman, Daniel Arasse, historien français et théoricien de l'art, affirme que la façon avec laquelle l'artiste se projette dans des « images-modèles » (Sterckx, 2010, p. 215) lui

permet de mettre en lumière diverses propositions de « moi » possibles qui reposent sur un « jeu narcissique » qui s'apparente à celui de l'enfant devant un miroir. Cela dit, si Sherman se livre à cette pratique, c'est essentiellement dans le but de dévoiler, en le mimant, le caractère oppressif des stéréotypes qu'elle met en scène. Selon Arasse :

Son narcissisme délibérément joué implique ainsi l'impossibilité du refuge narcissique : aucun de ses *Untitled* ne saurait passer pour un « autoportrait (réel) » - à moins que l'autoportrait (réel) ne puisse plus être que celui d'un Narcisse joué, démystifié, déconstruit. [...]. À travers les multiples miroirs où elle nous propose de (ne pas) la reconnaître, Cindy Sherman joue sur le narcissisme qui fonde à la fois l'image de notre moi et l'histoire de nos représentations (Sterckx, 2010, p. 215-216).

Les *tableaux* photographiques de Sherman reposent donc sur un processus narcissique déguisé/trafiqué et relèvent, en apparence, de la mise en scène. Mais ce sont bel et bien des histoires de la *féminité* qu'elle nous raconte. Histoires dans lesquelles on retrouve des personnages dans des situations fictionnelles qu'elle se plaît à incarner. Les mises en scène de Sherman s'inspirent certes formellement du cinéma, mais le contenu du message qu'elle articule découle de sa vision féministe des divers sujets abordés, très souvent sous l'angle de l'infériorisation de la femme qui, peu importe le contexte, est vue à répétition comme un « objet », ou plus précisément l'objet du désir masculin.

La démarche photographique post-moderne de Sherman, par sa pratique de l'emprunt et de l'appropriation d'images existantes, même si ces dernières ne sont nullement matérielles et/ou concrètes, rejoint les autres pratiques artistiques de cette nature que nous avons analysées jusqu'ici. Par ailleurs, les œuvres de cette artiste

s'inscrivent également dans le processus narratif que nous avons utilisé pour décoder les propos des artistes. Selon Cotton :

La plupart des œuvres de Sherman qui abordent les notions d'image et d'identité sont d'un réel attrait visuel. Le plaisir que l'on éprouve à élaborer des récits à partir des *Untitled Film Stills*, par exemple, fait partie intégrante de notre expérience de spectateur (Cotton, 2010, p. 215-216).

Au final, l'œuvre de cette artiste américaine qui consiste à se mettre elle-même en scène et à se travestir en adoptant, par exemple, une pose caractéristique des rôles féminins dans le cinéma hollywoodien, nous convie de façon *suggestive* à une réflexion profonde sur le corps de la femme et son rôle dans la société. Photographe plasticienne, c'est-à-dire qui fait se croiser les arts plastiques dans le but transdisciplinaire de les décloisonner, on se doit de voir sa pratique de la photographie comme un instrument critique qui conjugue habilement ironie, cynisme et rigueur politique.

Œuvre 1.



Figure 61. Cindy Sherman, *Untitled Film Still #3*, 1977

1. La Monstration. Premièrement : comment l'artiste configure-t-il son œuvre ? Description de l'œuvre et de la technique utilisée. La scène ici photographiée en noir et blanc représente une jeune femme debout devant l'évier d'une cuisine et qui semble s'apprêter à faire la vaisselle, car on aperçoit divers objets disposés sur un comptoir dont du savon à vaisselle. Toutefois, son regard pointé vers l'arrière de la scène se veut pour le moins suggestif. La main gauche posée sur le ventre attire notre attention ainsi que son soutien-gorge pointu.

Deuxièmement : Démontrer/D'énoncer/Détourner ou l'art de la contre-propagande : le but de l'œuvre et/ou l'intentionnalité de l'artiste et le public visé. Pourquoi, plus précisément, pour quoi faire et pour quoi dire ? Le « sujet » Sherman n'existe pas. Existent, des représentations, non de cette dernière, mais de rôles imaginaires qu'elle incarne à répétition. Le rôle ici joué par l'artiste s'appuie sur des poses et des situations qui placent la femme dans la situation chimérique découlant de l'apparence fabriquée que le cinéma hollywoodien lui propose et impose. C'est à cela que Sherman s'attaque, à savoir l'identité collective des apparences de la féminité.

2. La Narration. Le Pré-Sens ou qu'en est-il du « récit » particulier proposé par cette œuvre ? Qui cette jeune femme regarde-t-elle ? On se dit qu'il doit y avoir une autre personne sur les lieux, mais la photographie ne nous permet pas de la voir. Est-ce un homme qui, par hasard, lui suggère de reporter à plus tard ce qu'elle s'apprête à faire. Que lui propose-t-il ? À notre sens, la connotation sexuelle est ici très claire. *La mise en scène*

nous laisse supposer une invitation de l'homme à venir le retrouver en dehors du cadre de ce *tableau cinématographique*.

Œuvre 2.



Figure 62. Cindy Sherman, *Untitled Film Still *15*, 1978

1. La Monstration. Premièrement : comment l'artiste configure-t-il son œuvre ? Description de l'œuvre et de la technique utilisée. Une jolie jeune femme légèrement vêtue est assise sur le bord d'une fenêtre et elle regarde vers l'extérieur. Elle a un pied disposé au sol et l'autre placé sur le bord de la fenêtre. On aperçoit l'entièreté de ses jambes et sa posture nous permet même de deviner son entre-jambe. Par ailleurs,

son vêtement avec un décolleté plongeant met en valeur sa poitrine. À côté d'elle, est disposée une chaise d'allure ancienne. L'image est en noir et blanc.

Deuxièmement : Démontrer/D'énoncer/Détourner ou l'art de la contre-propagande : le but de l'œuvre et/ou l'intentionnalité de l'artiste et le public visé. Pourquoi, plus précisément, pour quoi faire et pour quoi dire ? À l'image d'une multitude de personnages cinématographiques féminins, le rôle de jolie jeune femme assise au bord d'une fenêtre interprété par Sherman permet à l'artiste de mettre en lumière les stéréotypes de la femme souvent utilisés, à répétition, par le cinéma hollywoodien. L'artiste dénonce le fait que la photo de tournage s'attache à paraître « réelle » alors qu'elle est délibérément construite. La technique photographique s'affirme ici à titre de véhicule résolument critique.

2. La Narration. Le Pré-Sens ou qu'en est-il du « récit » particulier proposé par cette œuvre ? Tous les *réצים* sont possibles devant une telle scène. D'abord, qui est-elle ? Est-ce qu'elle attend quelqu'un qui doit venir la visiter ? Ou, simplement, regarde-t-elle les passants qui déambulent dans la rue ? Il est toutefois certain que la posture du *personnage* ainsi que son habillement sont à nouveau riches en connotations sexuelles. Peut-être Sherman *représente-t-elle* un moment dans la vie d'une travailleuse du sexe ? Ou plutôt celle d'une jeune femme qui s'ennuie en attendant son amoureux ? Ce *tableau* se révèle riche en possibilités interprétatives.

Œuvre 3.

Figure 63. Cindy Sherman, Untitled Film Still *10, 1978

1. La Monstration. Premièrement : comment l'artiste configure-t-il son œuvre ? Description de l'œuvre et de la technique utilisée. On est cette fois en présence d'une jeune femme aux cheveux foncés agenouillée dans sa cuisine devant son poêle et son réfrigérateur. Vêtue d'une robe légère, elle porte un manteau et ramasse une boîte d'œufs parmi divers articles d'épicerie placés au sol dans un sac en papier déchiré et grand

ouvert. La jeune femme regarde visiblement quelqu'un en dehors de la scène photographiée. L'image est en noir et blanc.

Deuxièmement : Démontrer/D'énoncer/Détourner ou l'art de la contre-propagande : le but de l'œuvre et/ou l'intentionnalité de l'artiste et le public visé. Pourquoi, plus précisément, pour quoi faire et pour quoi dire ? Sherman instrumentalise une nouvelle fois une posture associée au genre féminin. Elle met ici clairement en doute l'apparence de la féminité telle qu'elle s'est construite au fil des ans dans la société contemporaine. Elle pastiche pour dire, montrer et dénoncer en se « déguisant ». La posture agenouillée de la femme témoigne, par la connotation, de son infériorité fabriquée par l'image.

2. La Narration. Le Pré-Sens ou qu'en est-il du « récit » particulier proposé par cette œuvre ? Cette jeune femme aux grands yeux a un regard froid et pénétrant. On peut s'imaginer qu'elle regarde une autre personne qui s'adresse à elle. « [...] : un intrus la surprend... Hitchcock n'est pas loin » (Sterckx, 2007, p. 220). À première vue, son regard ne se révèle pas très empathique. Peut-être que ce *tableau* évoque une personne qu'on ne voit pas et qui en critique une autre parce que cette dernière aurait échappé son sac d'épicerie ? Ou encore, peut-on à nouveau faire appel à une connotation sexuelle ? Cette jolie jeune femme reçoit-elle une proposition, encore une fois, de la part d'un homme invisible ? La *mise en scène de l'absence* est une nouvelle fois utilisée par l'artiste et elle entraîne une multitude de *récits* chez le regardeur. Toujours, le corps de la femme

est mis en valeur et toujours, également, cette dernière se trouve dans une situation quelque peu énigmatique.

Œuvre 4.



Figure 64. Cindy Sherman, Untitled Film Still *13, 1978

1. La Monstration. Premièrement : comment l'artiste configure-t-il son œuvre ? Description de l'œuvre et de la technique utilisée. Nous sommes cette fois en présence d'une jeune femme aux cheveux blonds qui, placée devant une bibliothèque,

s'empare, du bras gauche, d'un livre, en même temps qu'elle regarde vers le haut derrière elle. Elle porte un bandeau dans ses cheveux et sa chemise blanche laisse à nouveau deviner une poitrine qui est mise en valeur. L'image est en noir et blanc.

Deuxièmement : Démontrer/D'énoncer/Détourner ou l'art de la contre-propagande : le but de l'œuvre et/ou l'intentionnalité de l'artiste et le public visé. Pourquoi, plus précisément, pour quoi faire et pour quoi dire ? Explicitement mise en scène, la jeune femme blonde endosse l'identité qu'on lui réclame et expose de façon insistante une représentation stéréotypée de la féminité. Sherman démonte ici les mécanismes de l'illusion photographique qui s'incarnent à travers une nouvelle héroïne prise en flagrant délit de jouer le rôle que la masculinité cinématographique lui impose.

2. La Narration. Le Pré-Sens ou qu'en est-il du « récit » particulier proposé par cette œuvre ? Comme dans les trois images précédentes, une jeune femme *seule en scène* porte, à nouveau, son regard interrogateur vers un ailleurs situé devant ou derrière elle. Sommes-nous en présence d'une bibliothécaire ou simplement d'une jeune femme dans son logis ? À notre sens, le regard de la jeune femme se veut cette fois plus inquiet. Comme si le *personnage* s'emparait d'un livre à l'insu de quelqu'un d'autre. Ce constat répété du regard vers ailleurs nous paraît des plus significatifs. Comme si Sherman interrogeait *ce que l'on ne voit pas* de la vie d'une femme. Toujours, le corps de la femme

est mis en valeur et toujours, également, cette dernière se trouve dans une situation quelque peu suggestive et énigmatique.



Figure 65. Cindy Sherman, Untitled Film Still *14 , 1978

Revenons au texte d'Éva Respini pour affirmer, au final, que toutes les photographies d'inspiration cinématographique de Sherman se révèlent être des « représentations de représentations » (p. 30) qui se veulent critiques à l'égard de la construction de l'identité visuelle de la femme.

Conformément aux règles du cinéma, ses personnages ne se préoccupent pas de l'appareil-photo : ils regardent souvent hors champ, le visage inexpressif, ou semblent surpris au milieu d'une rêverie. Plutôt que des appropriations, les *Stills* sont des constructions mêlant récit, fiction, cinéma,

jeu de rôles et déguisement. Sans recourir à la parodie, la série explore la complexité de la représentation dans un monde saturé d'images tout en désignant un filtre culturel, fait d'autres images (fixes et mobiles), à travers lequel nous percevons les choses (Respini, 2012, p. 19).

Au fil des *mises en récit* que nous avons développées à partir des œuvres de l'artiste, nous espérons être parvenu à mettre en lumière le fait que nous sommes en présence d'un processus narratif relatif à la question du genre, tout autant du point de vue de la signification des œuvres que de leur réception. Ce processus narratif exprime clairement la position féministe de Sherman, à savoir qu'en nous présentant les femmes comme objet et surtout, comme étant sous l'emprise du regard des autres - en étant particulièrement et trop souvent l'objet de désir des hommes – ces dernières se retrouvent inéluctablement en position de passivité.

5.6 *Les Guerrilla Girls* ou des images qui parlent de la place des femmes dans le monde de l'art

Nous concluons maintenant ce chapitre avec les réalisations d'inspiration radicalement féministes des *Guerrilla Girls*, ces dernières sous l'angle d'un questionnement spécifique concernant la place des femmes dans le monde des arts.

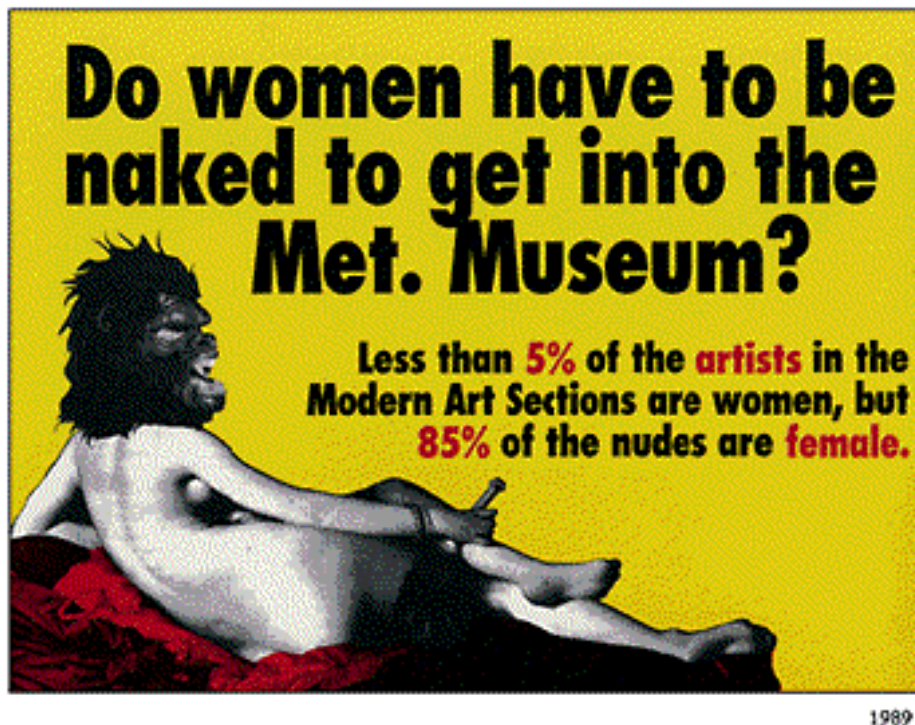


Figure 66. Guerrilla Girls, Do women...? ,1989

Le collectif des GUERRILLA GIRLS a été fondé à New York en 1985. Depuis sa création, ce regroupement de femmes artistes aurait rassemblé une centaine d'intervenantes œuvrant de manière collective dans le champ de l'activisme féministe dans le domaine des arts publics. « Les Guerrilla Girls mettent en scène des protestations et des actions anonymes visant à attirer l'attention sur le sexisme et le racisme dans les arts visuels » (Hustvedt, 2014, p. 42). Lors d'une exposition au MoMA de New York intitulée *An International Survey of recent Painting and Sculpture* qui ne comptait que treize femmes sur cent-soixante-neuf artistes, les Guerrilla Girls s'insurgèrent. Tous les artistes composant l'exposition en question étaient de race blanche et en majorité de l'Europe ou des États-Unis. « Les futurs Guerrilla Girls tentent de comprendre pourquoi

cette période est culturellement moins ouverte aux femmes et aux plasticiens non-occidentaux que ne l'étaient les années post-soixante-huitardes » (Ardenne et Maertens, 2011, p. 33). C'est alors qu'apparaissent leurs premiers posters collés dans le quartier de SoHo. Tous réalisés en noir et blanc, ils sont accompagnés de slogans acerbes et illustrés de femmes portant des masques de gorilles. De plus, tous sont associés à des noms d'artistes féminines célèbres dans le monde de l'art comme Frida Kahlo, Lee Krasner, Georgia O'Keeffe, etc., dénonçant les principaux musées new-yorkais qui ne présentent à peu près pas d'expositions exclusivement consacrées à des femmes artistes. Quelques années plus tard, en 1989, les Guerrilla Girls produiront un poster emblématique de leur démarche. On y retrouve *La Grande Odalisque* (1814) d'Ingres (1780-1867) dotée d'un masque de gorille et accompagnée du slogan suivant : « *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?* ». Dans la suite de leurs interventions, conférences et/ou installations provocatrices, les Guerrilla Girls mettront en lumière les stéréotypes féminins issus du cinéma hollywoodien, de même que ceux relevant du monde du show-business. Détournant les processus illustratifs du monde publicitaire, elles produiront des œuvres s'inspirant de cette même iconographie.

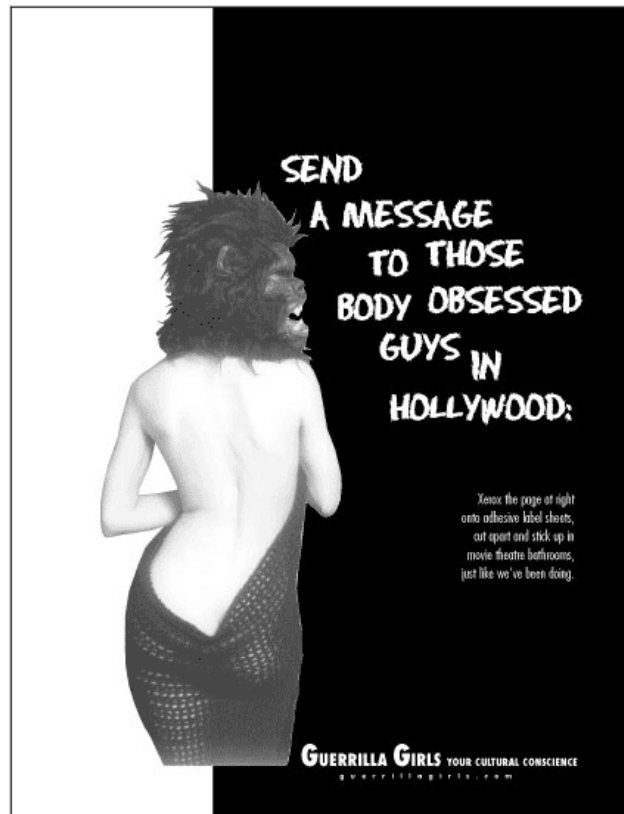


Figure 67. Guerrilla Girls, Body obsessed guys...?, 1989

Ces femmes artistes newyorkaises s'activèrent principalement dans le milieu de l'art au cours des années 1980 et 1990. Elles se voulaient alors la conscience - souvent controversée - du monde artistique contemporain. En maniant l'humour et la provocation, elles pratiquèrent un art « interventionniste » aux accents féministes. Leur objectif premier consistait essentiellement à dénoncer de façon crue et radicale l'infériorisation généralisée de la femme artiste, mais aussi de la femme en soi dans le quotidien de la société. Toujours vêtues de jupes courtes et portant des bas résille et des talons aiguilles – elles portaient également un masque de « gorille ». Ce dernier, on le devine facilement, est emprunté à l'imagerie hollywoodienne. Il se réfère au « personnage » de « King Kong » - figure

emblématique de la domination masculine, de la virilité et de la peur générée auprès des foules. S'en prenant systématiquement au machisme du monde de l'art, en plus des affiches et des panneaux publicitaires qu'elles produisent, elles organisèrent des conférences et des manifestations au cours desquelles des « mises en scènes » questionnent de façon radicale l'infériorisation des femmes dans le monde de l'art. À signaler que l'on retrouve aujourd'hui leurs réalisations dans les collections du MoMA comme dans celles de d'autres institutions muséales.

Œuvre 1.

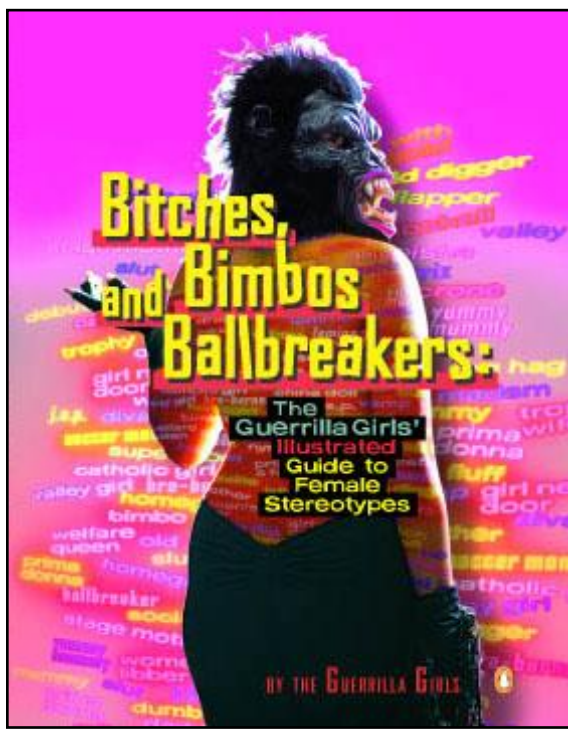


Figure 68. Guerrilla Girls, Bitches, Bimbos... ,1989

1. La Monstration. Premièrement : comment l'artiste configure-t-il son œuvre ? Description de l'œuvre et de la technique utilisée. Traduction libre : *Salopes, Biches et Briseuses de couilles*. Cette image apparaît en couverture d'un guide réalisé par les Guerrilla Girls illustrant les stéréotypes féminins. L'image en couleurs nous montre une jeune femme dotée d'un masque de gorille et qui semble émettre un cri. À l'arrière du personnage, on découvre une très grande variété de vocables et/ou de slogans qui s'apparentent à ce qu'elle déclame/réclame.

Deuxièmement : Démontrer/D'énoncer/Détourner ou l'art de la contre-propagande : le but de l'œuvre et/ou l'intentionnalité de l'artiste et le public visé. Pourquoi, plus précisément, pour quoi faire et pour quoi dire ? Cette réalisation d'un groupe d'activistes féministes dans le monde de l'art new-yorkais témoigne du militantisme des femmes qui le composent par la virulence du message ici transmis. Le but ne consiste pas à seulement diffuser des messages de dénonciation, mais également à libérer la conscience des acteurs du monde de l'art relativement à la discrimination dont les femmes-artistes sont victimes.

2. La Narration. Le Pré-Sens ou qu'en est-il du « récit » particulier proposé par cette œuvre ? Quel que soit le type de femmes qui composent ce groupe, les hommes n'ont qu'à bien se tenir, car elles n'hésiteront pas à répliquer de façon virulente à toute forme de discrimination. Le *récit* qu'illustre ici la jeune femme relève d'un *cri* de *rage*.

La femme-gorille et toutes les femmes qui se reconnaissent en elle n'hésiteront pas à répliquer *coup pour coup* à ce que les hommes leur feront subir de discriminatoire.

Œuvre 2.



Figure 69. Guerrilla Girls, Guerrilla and the Elders, 1998

1. La Monstration. Premièrement : comment l'artiste configure-t-il son œuvre ? Description de l'œuvre et de la technique utilisée. Nous sommes ici en présence d'une œuvre *détournée* de l'artiste italienne Artemisia Gentileschi (1593-1656) datant de l'époque Baroque. L'œuvre s'intitule « Suzanne et les vieillards » (vers 1610) et elle s'inspire d'une scène lubrique de l'Ancien Testament. On y voit une jeune femme

interpellée par un homme âgé au moment où elle s'apprête à sortir du bain. Trois personnages sont donc ici peints. Deux sont des hommes représentés tels quels – et l'autre, une femme nue qui porte un masque noir de gorille. L'image peinte est en couleurs et les deux hommes s'échangent un secret que la femme entend et qui semble la dégoûter. Il s'agit de la première œuvre à caractère professionnel peinte à l'âge de 17 ans par cette jeune artiste qui appartient au courant associé au caravagisme. Le choix opéré de cette œuvre d'Artemisia Gentileschi par les Guerrilla Girls n'est en rien banal. En effet, cette dernière était la fille du peintre Orazio Gentileschi (1563-1639) et elle fut la première femme admise à l'Académie florentine. Elle incarne, par ailleurs, la première femme à avoir joué un rôle majeur dans les mouvements artistiques de son époque. Par ailleurs, les thèmes sanglants mettant en scène une femme victime qui prend sa revanche qui essaient son œuvre ne sont pas sans lien avec les événements dramatiques qui marquèrent sa vie. En effet, elle fut elle-même victime de viol vers l'âge de 19 ans de la part d'un ami de son père, puis de tortures, d'humiliations et de représailles pendant et suite à un procès où son violeur, le peintre Agostino Tassi, fut reconnu coupable⁴⁵. Jetons un bref coup d'œil sur

⁴⁵ « Pendant près de sept mois, les actes du procès entièrement conservés en témoignent, Artemisia subit des interrogatoires humiliants et des examens sordides qui sont autant de tortures physiques et psychologiques » (Guégan et autres, 2009, p. 60).

deux autres de ses œuvres majeures pour comprendre comment elle affronta cette situation.

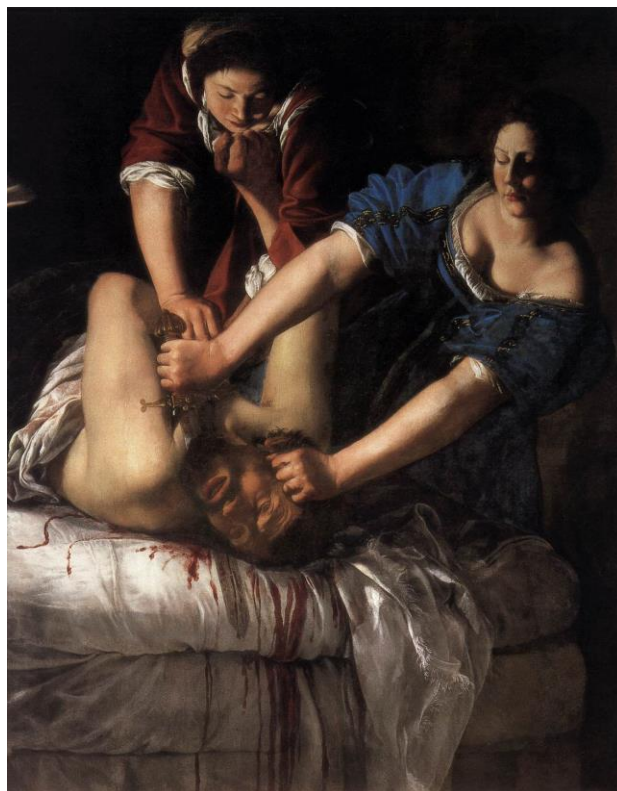


Figure 70. Artemisia Gentileschi, Judith décapitant Holopherne, 1620

Ses tableaux, figures de femmes à demi dénudées, en cheveux, parlent de la violence qui lui a été faite; le thème de Judith, l'héroïne séduite qui égorge Holopherne, est traité deux fois, en deux peintures sombres rehaussées d'éclats de lumière et de sang, qui font fonction d'exorcisme (Laneyrie-Dagen, 2004, p. 97).

Dans son texte intitulé « Artemisia Gentileschi [1593-1652/53] BAROQUE VENGERESSE » (Guégan et autres, 2009, p. 60), Laurence Madeline présente l'œuvre de cette artiste en s'appuyant sur une interprétation à caractère foncièrement

psychanalytique, et elle évoque le fait que la « résilience » (p. 60) de cette femme passe, à n'en pas douter, par « l'acte de peindre » (p. 60).

La décapitation opérée avec l'épée incarne l'horreur de la pénétration décrite par la victime. [...]. Artemisia [...] représente un véritable corps à corps, une lutte quasi haletante. L'artiste détourne ainsi une scène biblique pour en faire la représentation allégorique d'un drame personnel. Un autoportrait. [...] le vécu, le réel, explose littéralement dans le tableau d'Artemisia (Guégan et autres, 2009, p. 63).



Figure 71. Artemisia Gentileschi, Judith et sa servante, 1645

Même constat chez l'historienne de l'art américaine Bridgit Quinn qui affirme ce qui suit :

When Artemisia was « rediscovered » in the twentieth century (not long after Caravaggio himself) it seemed obvious in both a Freudian and a feminist sens to interpret her powerfull *Judith Severing the Head of Holofernes* as a *cri de cœur*, a symbolic wish fulfillment to hurt the man who made her suffer. In short : a painterly act of revenge (Quinn, 2017, p. 26).

Fait à noter, l'artiste américaine Cindy Sherman, dans sa série « Portraits historiques (1988-1990) » reprit, à sa façon, la thématique de la « vengeance féminine » en subvertissant des tableaux-phares des maîtres du Baroque. Elle re/joue ici le rôle de *Judith*, la célèbre héroïne biblique qui tient d'une main, à l'image d'un masque, la tête fraîchement coupée d'Holopherne.



Figure 72. Cindy Sherman, Untitled * 228, 1990

Deuxièmement : Démontrer/D'énoncer/Détourner ou l'art de la contre-propagande : le but de l'œuvre et/ou l'intentionnalité de l'artiste et le public visé. Pourquoi, plus précisément, pour quoi faire et pour quoi dire ? Les Guerrilla Girls composent cette œuvre en opérant un détournement qui repose sur le simple ajout d'un masque de gorille en remplacement du visage féminin dans l'œuvre initiale identifiée. C'est cette adjonction qui structure le message des artistes. Un message qui exprime le dégoût de la jeune femme à propos de ce qu'elle entend de la part des deux vieillards qui la sollicitent sexuellement. L'usage de cette toile par les Guerrilla Girls se veut emblématique de la virulence de leurs diverses luttes féministes.

2. La Narration. Le Pré-Sens ou qu'en est-il du « récit » particulier proposé par cette œuvre ? « Ce qui frappe le public des œuvres d'Artemisia Gentileschi, c'est l'habileté avec laquelle elle montre l'innocence de Suzanne, aussi tendre que sa chair au sortir du bain, en violent contraste avec les regards lascifs et luxurieux des deux vieillards qui l'observent d'en haut » (Frigeri, 2019, p. 12). L'idée narrative première qui nous vient est celle de la divulgation d'un secret. Un secret que le premier personnage (un homme) dévoile à un second (aussi un homme), alors que ce dernier réclame le silence du premier, car il craint que la jeune femme nue ne l'entende. Et c'est bien cela qui arrive. Cette dernière semble alors horrifiée/dégoûtée par ce qu'elle entend. Sans doute s'agit-il d'une proposition à caractère sexuel qui ne répond en rien à ses désirs. Ou encore, plus simplement, d'une remarque désobligeante relatif à sa nudité alors qu'elle est surprise par ces deux individus au moment où elle s'apprête à sortir du bain. Le *récit* en est clairement

un de dégoût et de rejet de la part de la jeune femme et qui se voit illustré par l'adjonction d'un simple masque de gorille en noir et blanc qui témoigne de son refus.

D'un point de vue global, l'iconographie féroce et dénonciatrice des Guerrilla Girls se révèle très variée, mais il nous faut comprendre que, pour l'essentiel, le féminisme qui est à la base de leurs multiples réalisations et interventions artistiques se veut des plus radical. En nous appuyant sur une méthode d'explication à teneur transdisciplinaire, totalement éloignée d'une vision unique de leur apport au monde de l'art, nous souhaitons être parvenu à rendre compte des multiples facettes du caractère militant de ce regroupement de femmes-artistes.

5.7 Conclusion : À propos des femmes artistes...

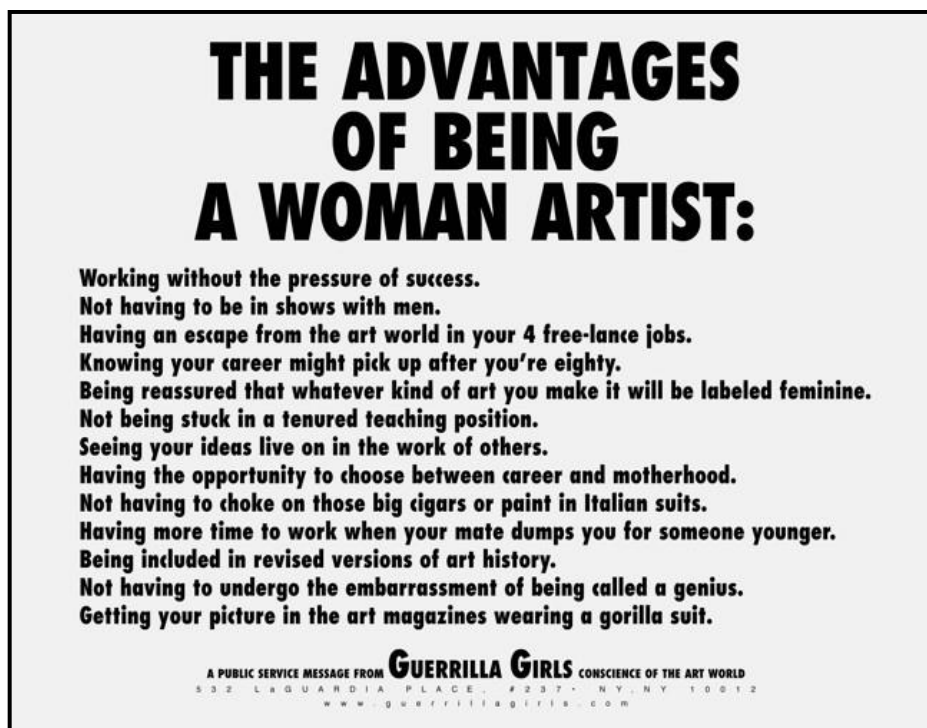


Figure 73. Guerrilla Girls, The advantages of being a woman artist ,1989

Au cours des siècles, de nombreuses femmes ont œuvré dans le monde des arts. Cela dit, dans la culture occidentale, il faudra attendre l'apparition des mouvements de libération de la femme dans la deuxième moitié du XX^e siècle pour voir des femmes artistes se mettre au service de la cause féministe. Dénonçant tout autant les inégalités sociales entre les hommes et les femmes que le sexisme, on verra que certaines d'entre elles auront carrément recours au corps féminin, en le mettant en scène, dans le but affirmé de s'en prendre aux rapports de domination entre les sexes, à la figure de la femme-objet et aux fantasmes masculins qui essaient la société. Tel sera le cas de Barbara Kruger, Cindy Sherman et des Guerrilla Girls.

Des approches artistiques fort distinctes sont certes ici en cause, mais le message visuel ou si l'on préfère la narration iconique qui en émanera, sera essentiellement le même : *Our body is a battleground* pour détourner légèrement le slogan provocateur de Barbara Kruger qui orne l'œuvre à laquelle nous nous référons. Dans les trois approches artistiques ici étudiées, le message colporté repose sur un objectif « politique » similaire, principalement de *défense/dénonciation*. Défense des « droits de la femme » et dénonciation des « inégalités » encore trop nombreuses que ces dernières subissent dans une société qui pourtant, repose, en principe, sur des droits analogues entre les sexes.

Concernant « les avantages d'être une femme artiste » (1989), la réalisation des Guerrilla Girls présentée ci-haut résume bien la situation par le recours à l'ironie et à la dérision. Il s'agit bel et bien d'un domaine où les femmes ont dû se battre pour être enfin reconnue. Enfin, reconnue au même titre que les hommes-artistes ? Pas si sûr. De nos

jours encore, une certaine iniquité perdure et fait en sorte que la « scène artistique » accorde trop souvent encore les premiers rôles aux artistes masculins.

Trois pratiques, certes fort distinctes, du détournement d'images ont précédemment été présentées. En dépit de ce fait, il nous faut surtout retenir les éléments communs qui caractérisent les pratiques artistiques de Kruger, Sherman et des Guerrilla Girls. L'enjeu esthétique qui s'exprime à travers les œuvres de ces artistes n'est en rien négligeable. Mais en filigrane, il faut aussi savoir décoder un autre enjeu, celui social, qui fait en sorte que, de façon inédite, la communication politique trouve sa place en art.

À cette fin, l'œuvre d'art telle que configurée par l'artiste requiert un croisement avec une subjectivité extérieure afin que l'on puisse la décoder en s'inspirant des émotions traduites par l'artiste. Et c'est sous cet angle que l'imagination et la sensibilité du regardeur parviennent à rejoindre celles du créateur. Comme l'affirme Octavio Paz : « Toute œuvre d'art est une possibilité permanente de métamorphoses, offertes à tous les humains⁴⁶ ». Métamorphoses ici en lien avec les rapports que les hommes et les femmes entretiennent entre eux/elles.

Au final, rapportons-nous à l'ouvrage de l'essayiste et romancière américaine Siri Hustvedt, ouvrage dont le titre même ne peut mieux résumer la réflexion des artistes retenus dans le cadre du présent chapitre, c'est-à-dire, *Une femme regarde les hommes regarder les femmes* :

⁴⁶ Cité par Laurin, 2005, p. III.

Les tares de la féminité et ses myriades d'associations métaphoriques affectent l'art dans son ensemble, pas seulement le champ des arts plastiques. Petite, douce, faible, émotive, sensible, casanière et passive sont opposés aux qualités masculines : grand, dur, fort, cérébral, robuste, aventureux et agressif. Or beaucoup d'hommes possèdent les qualités figurant dans la première liste, et beaucoup de femmes celles figurant dans la seconde, la plupart d'entre nous étant constitués d'un mélange des deux.

Les attributs associés aux deux sexes sont le produit d'un déterminisme culturel. Souvent ancrés en nous de façon subliminale plutôt que consciente, ils oppressent et dénigrent les femmes bien davantage que les hommes (Hustvedt, 2019, p. 39).

Les partis pris, qu'ils soient conscients ou inconscients, construisent irréfragablement notre façon d'interpréter l'art pratiqué par les femmes. Comme l'affirme Hustvedt, ces derniers ne relèvent en rien de critères immuables découlant de valeurs qui se veulent prétendument universelles et/ou intemporelles. D'où la nécessité d'aller au-delà leur supposée « immuabilité », dans le but explicite de développer de nouveaux angles d'approche afin de « libérer » notre regard des préjugés qui le définissent.

L'art n'a pas de sexe, c'est entendu.

Mais les artistes, si.

Lucy Lippard

1973

(Frigeri, 2019, p. 75).

Au fil des siècles, une multitude de thématiques relatives à l'identité féminine a essaimé au cœur de l'histoire de l'art. Toutefois, ce n'est qu'au XX^{ième} siècle que les femmes ont su/pu s'imposer à titre d'artistes, car antérieurement, à quelques exceptions près, cette possibilité ne s'offrait guère à elles. Simplement rappeler qu'à l'époque d'Artemisia Gentileschi (Baroque/1600 et après), les femmes n'avaient ni le droit de

peindre, ni même celui de se procurer le matériel requis pour le faire – nous fait comprendre qu’elles ont dû se montrer patientes et combatives pour accéder au statut d’artiste. Le débat sur la place et le rôle des femmes dans l’art – et aujourd’hui sur le langage artistique qui caractérise leurs œuvres – nous éclaire judicieusement sur le fait que les pratiques artistiques féminines (et féministes) demeurent significatives du débat relatif à la définition de ce que les femmes sont, vivent et revendiquent.

[...] l’art féministe [...] avait commencé à se faire sentir comme une force perceptible au début des années 1970. Des femmes artistes et des historiennes de l’art commencèrent à poser une série de questions : pourquoi les femmes étaient-elles si sous-estimées en tant qu’artistes ? (C’était la question posée par Linda Nochlin dans son important essai : « Pourquoi n’y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ? », *Art News*, janvier 1971.) Par quels moyens l’art réalisé par les femmes pourrait-il faire avancer la cause féministe ? L’art féminin devrait-il se différencier fondamentalement de l’art produit par le sexe opposé ? (Lucie-Smith, 1999, p. 275-276).

À la suite de la publication de son article, c’est en décembre 1976 que Linda Nochlin et Ann Sutherland Harris purent organiser une exposition majeure au Los Angeles County Museum of Art qui s’intitulait « Women Artists : 1550-1950 ».

Ce fut une première étape dans le redécouverte d’artistes de première importance telles qu’Artemisia Gentileschi (1593-1651), Paula Modersohn-Becker (1876-1907) et Frida Kahlo. Parallèlement des théoriciennes féministes élaboraient de nouvelles approches critiques concernant l’art et sa fonction dans un contexte esthétique et social [...] (Lucie-Smith, 1999, p. 276).



Figure 74. Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1974-79

Trois ans plus tard, en collaboration avec une équipe comptant une centaine de femmes, l'artiste féministe américaine Judy Chicago (née en 1939) réalisera *The Dinner Party* qui sera alors présenté au musée d'Art moderne de San Francisco - une œuvre-phare du féminisme configuré à partir de trois vastes tables réunies en triangle et qui reposent sur un socle intitulé « plancher du patrimoine » où se trouvent inscrits les noms de 999 femmes jugées importantes.

Chaque set de table présente des motifs en forme de vulve et de vagin, qui sont peints sur les assiettes; ils concrétisent l'ambition principale de l'œuvre : éveiller les consciences à la cause féministe et faire entendre ses porte-paroles [...]. [Les tables] comportent trente-neuf couverts, dédiés chacun à une figure féminine importante [...] Emily Dickinson et Virginia Woolf [...] et l'artiste Georgia O'Keeffe, parmi d'autres (Frigeri, 2019, p. 129).

C'est suite à cette série d'événements que nous verrons les artistes Barbara Kruger, Cindy Sherman et les Guerrilla Girls sortir de l'anonymat et s'emparer progressivement de l'espace public. C'est ainsi, qu'à leur tour, elles s'inscriront dans l'histoire de l'art contemporain. Dans un ouvrage (B.D.) paru en 2020, *The women who changed Art forever. Feminist Art – The Graphic Novel*, les autrices Valentina Grande et Eva Rossetti racontent l'histoire de l'art sous un angle féministe et, fait à remarquer, évoquent spécifiquement les contributions de Judy Chicago, Faith Ringgold (1930-), Anna Mendieta (1948-1985) et des Guerrilla Girls – sans oublier celles de nombreuses autres artistes dont Barbara Kruger et Cindy Sherman, en réplique au machisme du monde de l'art.



Figure 75. Barbara Kruger, Untitled (Who Becomes a « MURDERER » in Post-Roe America?), 2022

CONCLUSION : RÉCITS ESTHÉTIQUES ET COMMUNICATION POLITIQUE

NARRATEUR :

Le narrateur, c'est l'homme qui serait capable de laisser entièrement consumer la mèche de sa vie à la douce flamme de ses récits (Benjamin, 1995, p. 178).

IMAGE :

You press the button, we do the rest.

—Slogan publicitaire de la compagnie Kodak.

PHOTOGRAPHIE :

Si l'on excepte le domaine de la Publicité, où le sens ne doit être clair et distinct qu'en raison de sa nature mercantile, la sémiologie de la Photographie est donc limitée aux performances admirables de quelques portraitistes. Pour le reste, pour le tout-venant des « bonnes » photos, tout ce qu'on peut dire de mieux, c'est que l'*objet parle*, il induit, vaguement, à penser. Et encore : même cela risque d'être senti comme dangereux. À la limite, point de sens du tout, c'est plus sûr : les rédacteurs de *Life* refusèrent les photos de Kertész, à son arrivée aux États-Unis, en 1937, parce que, dirent-ils, ses images « parlaient trop »; elles faisaient réfléchir, suggéraient un sens – un autre sens que la lettre. Au fond, la Photographie est subversive, non lorsqu'elle effraie, révulse ou même stigmatise, mais lorsqu'elle est *pensive* (Barthes, 1980, p. 65).

1. Revoir notre carte routière : « Redire les images et le politique »

Au terme de notre questionnement, un dernier point se devra de retenir notre attention – celui-là même qui inspirera l'essentiel de notre démarche. À l'heure où les images se font de plus en plus omniprésentes et prolifèrent sans cesse dans la sphère médiatique, il est pour le moins ironique de constater que tout ce que l'humain trouve à faire, c'est de transformer son expérience en représentation et son existence en simulation (ou vice-versa). Comment, dans ce contexte, saisir l'importance des « stratégies esthétiques » (Scarpetta, 1985) qui s'inscrivent, à l'inverse, dans une démarche visant à dissiper le brouillard médiatique qui voile souverainement la conscience humaine. Comment, « lire/voir » les images dont les « détournements » divers interrogent la *pulsion narrative* profondément inscrite en chacun de nous ? Comment, enfin, saisir l'importance communicationnelle de ces mêmes démarches artistiques à travers le dévoilement transdisciplinaire d'un questionnement de nature politique, et ce, par le recours spécifique aux images manipulées.

De l'époque du nazisme, avec l'artiste militant John Heartfield, à Andy Warhol en regard du développement de la société de consommation, à aujourd'hui, Barbara Kruger (par la virulence et le cynisme de ses interventions), Cindy Sherman (par la subtilité des personnages incarnés), Shepard Fairey et les Guerrilla Girls (et leurs interventions en art urbain) - c'est à une interprétation globale – mais non exhaustive – que nous nous sommes livrés dans le cadre de ce travail. Ce faisant, nous avons fait se croiser des œuvres et des parcours esthétiques et politiques pour lesquelles nous avons témoigné de notre intérêt

personnel en nous appuyant sur l'idée qu'il ne peut y avoir de neutralité du regardeur. Comme l'explique Dominique Baqué dans son ouvrage *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain* :

Dire et redire, donc, que chaque regardeur reçoit l'œuvre à partir de sa propre subjectivité idiosyncrasique, la rejette ou l'assimile, la fait sienne, se l'incorpore : et revendiquer une posture critique qui, au risque encouru de l'erreur, se hasarde à juger, mais aussi à jouir et à admirer. L'admiration comme passion gaie, profondément généreuse, qui reçoit et donne tout à la fois (Baqué, 2004, p. 265).

C'est en ce sens que nous avons amorcé notre réflexion en nous référant à la réalisation emblématique de Marcel Duchamp, *Fountain*, œuvre dadaïste qui a instauré une rupture radicale dans le monde de l'art au début du XX^e siècle. Cette notion de « rupture » est essentielle à la modernité, car elle renvoie et traduit également un bouleversement majeur dans l'ensemble de la société occidentale (économie, politique, culture, etc.). Du strict point de vue de l'Art, il faut noter également le fait que l'invention lointaine de la photographie a entraîné des répercussions majeures qui contribueront à l'avènement de l'art moderne et au développement subséquent de l'art contemporain. Alors que jusque vers la fin du XIX^e siècle les images artistiques étaient le fruit exclusif de la main de l'être humain, l'apparition d'un moyen mécanique permettant la production d'images bouleversera radicalement le monde de la représentation artistique.

À partir du début du XX^e siècle, les artistes se verront contraints de remettre en cause leurs différentes pratiques et se laisseront attirer par divers modes d'expérimentation. On verra donc apparaître de nombreux mouvements

d'« avant-gardes » qui chercheront à réinventer l'Art. Ainsi, parmi d'autres, Marcel Duchamp, se demandera si de banals objets peuvent acquérir le statut d'œuvres d'art. Sa production de différents *ready-made*, notamment *Roue de Bicyclette* (1913) et *Fontaine* (1917) réalisés à partir de simples objets manufacturés achetés dans des commerces, marquera la « rupture » que nous évoquions antérieurement. L'artiste se les appropriera et les signera à titre d'œuvres d'art. Ce qui est alors proposé par Duchamp n'a strictement rien à voir avec la peinture ou même la sculpture – ni davantage avec la beauté – et c'est ce qui bouleversera à jamais l'identité de l'œuvre d'art. L'idée ou le concept qui sous-tend la proposition de l'artiste fondera désormais l'œuvre d'art, de même qu'elle contribuera à sa réception en engageant une réflexion sur la question même de l'art. Se qualifiant lui-même d'« anartiste », et de « marchand de sel » (anagramme de son nom Marcel Duchamp), Duchamp deviendra, d'un point de vue historique, le précurseur de l'art conceptuel. L'art constituera désormais un langage que l'on se doit de décrypter, car sa fonction première consiste, de façon primordiale, à produire du sens.

C'est à partir de ces fondements que nous avons, par la suite, élaboré le choix de notre décodeur dans le but de traduire les multiples et diverses significations socio-politiques des œuvres d'art étudiées. Nous appuyant sur l'idée que « l'image est un récit », nous avons ensuite procédé au choix du processus transdisciplinaire d'interprétation qui serait le nôtre, à savoir distinguer la « monstration » de la « narration » qui émanent des réalisations artistiques mises à l'étude.



Figure 76. Hannah Höch, Couper au couteau de cuisine... 1919-1920

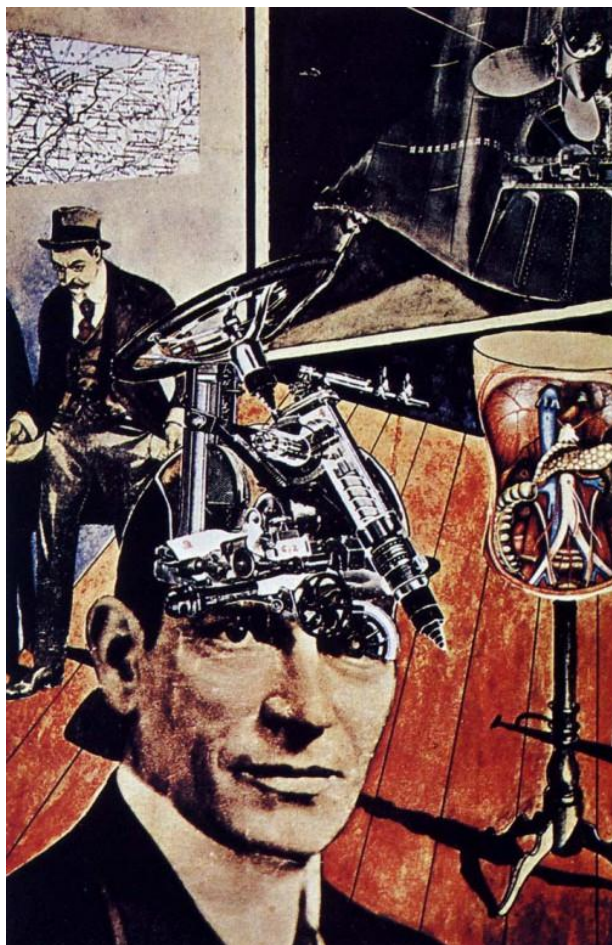


Figure 77. Raoul Hausmann, Tatlin at Home, 1920

Un peu à la même époque que celle des interventions dadaïstes de Duchamp, une autre pratique artistique bouleversera les pratiques artistiques traditionnelles. Après l'époque des collages (papiers collés) cubistes, on vit se développer une nouvelle critique radicale des moyens traditionnels de l'art occidental avec le développement, en Allemagne, de la pratique du photomontage. Hausmann, Höch (voir des exemples de leurs réalisations à la page précédente) et Heartfield rejeteront l'idée de l'artiste-créateur pour plutôt revendiquer celle d'« ingénieurs » qui se mettront au service d'une cause politique.

John Heartfield deviendra alors la figure dominante de la lutte contre la montée du nazisme. Nouvelle forme de langage à décrypter, le photomontage évoluera de diverses façons au cours du siècle – et il entraînera également l'apparition de pratiques artistiques qui découlent de la même approche, à savoir celle, initiale, reposant sur l'appropriation d'images existantes dans le but de les reconfigurer dans un contexte nouveau.

Ce retour « obligé » sur Duchamp et Heartfield en particulier, nous permet de mettre en lumière les bases référentielles sur lesquelles reposent l'ensemble de notre parcours. Qu'il s'agisse de l'idée de la récupération d'objets industriels ou manufacturés, de celle des photographies existantes, ces deux assises distinctes seront à la source des diverses approches artistiques que nous avons retenues dans le but de les interpréter sous un angle transdisciplinaire tout au long de notre travail.

En instaurant le « FAUX », c'est-à-dire en se désignant comme manipulées, les images réalisées par les artistes retenus nous informent sur la « teneur » actuelle en réel de nos sociétés technologiques. En se référant davantage à l'image et de moins en moins au réel, les détournements iconiques que ces artistes génèrent, témoignent de la stratégie « symbolique » (Baudrillard, 1970) développée par les sociétés modernes à l'égard de la réalité, et qui consiste à la rendre supportable par ses images, à défaut de pouvoir la changer. Car, si la société technicisée sait aujourd'hui, par ses images, nous manipuler mieux que jamais dans nos perceptions sensorielles, elle ne peut tout de même pas empêcher l'Art de nous dévoiler son jeu. Elle ne peut lui nier le pouvoir de mettre en lumière les présuppositions théoriques impliquées dans les significations qu'elle génère.

À ce titre, *l'image* devient donc lieu privilégié d'exploration anthropologique, sociologique et communicationnelle.

D'autres « ruptures » significatives sont également à considérer du côté des pratiques artistiques qui eurent cours tout au long du XX^e siècle – ruptures qui déterminèrent la suite de notre parcours analytique. À ce titre, le Pop Art américain et son intérêt manifeste pour les objets de la société de consommation ainsi que pour les célébrités ne peut être ignoré. Andy Warhol, au premier titre, explorera à partir des années 1960 ces domaines distincts, et verra à remplacer l' « original » par la multiplication de copies des objets de consommation. De même, le pape du Pop Art, tel qu'on le surnommait, explorera le culte de la célébrité en mettant en lumière la façon dont un individu peut être assimilé à sa propre image médiatique et à la reproduction en séries des objets provenant de la culture de masse (magazine, publicité, notamment).

On se doit également de regarder du côté de pratiques artistiques associées au postmodernisme et à l'art conceptuel qui apparurent plus tard dans le siècle, toujours aux États-Unis. D'abord, la pratique renouvelée du détournement d'images utilisée par des artistes féministes telle Barbara Kruger, qui insérera de façon systématique des phrases et questions allusives dans les images qu'elle manipulera. Puis, celle totalement inédite de Cindy Sherman qui s'inspirera du domaine du cinéma pour se mettre elle-même en scène et prendre la « pose ». Cette dernière utilisation de l'image, bien qu'elle ne s'appuie en rien sur des images matérielles existantes, appartient néanmoins au même phénomène du détournement – par le recours à des *images de l'image* - qui fut l'objet principal de notre questionnement.

C'est donc en cherchant à *raconter* comment les artistes plus haut identifiés sont parvenus à donner vie et sens à des œuvres qui témoignent de leur activisme politique que nous avons développé notre analyse à teneur transdisciplinaire. En nous inspirant d'un certain nombre de productions artistiques des 20^{ième} et 21^{ième} siècles qui se définissent spécifiquement par le processus de récupération d'images existantes et qui en réalisent une manipulation supplémentaire afin d'en produire d'autres qu'elles dépassent ironiquement et esthétiquement – nous avons regroupé ces manipulations sous le vocable de *détournements*, et nous avons constaté que ces derniers confrontent le regardeur à l'utilisation linéaire qui est normalement faite de l'image par une organisation sociale qui l'asservit à ses fins aliénantes.

L'univers plus qu'incertain fabriqué par nos médias impose manifestement à l'art une nouvelle posture. Celle d'engager une nécessaire confrontation avec les images médiatiques et les technologies de notre temps. C'est en ce sens, dirons-nous, que John Heartfield, Shepard Fairey, Andy Warhol, Barbara Kruger, Cindy Sherman et les Guerrilla Girls sont parvenus à orienter leur travail créatif, et ce, en s'attaquant aux puissantes et redondantes « ruses » de l'image.

Tel que nous l'avons expliqué tout au long de ce texte, les artistes configurent leurs messages essentiellement à travers les *œuvres* qu'ils et elles réalisent, mais l'activisme politique des artistes peut, néanmoins, emprunter de multiples voies et formes. Dans ces circonstances, la *rhétorique* artistique peut tout autant s'intéresser à la réalité des choses qu'à leur représentation. Comme le faisait remarquer l'historien de l'art René Payant, le rôle de l'art ne consiste pas à élaborer des théories politiques, mais bien plutôt à interroger

le politique. Écoutons-le nous préciser sa pensée : « [...] l'art n'est pas une réponse à des problèmes, il ne trace pas de programme, *il riposte à des obstacles*. Ainsi, il fait être la question du politique; il *problématise* le politique. Il le fait en tant que pratique artistique » (Payant, 1992, p. 529). Au final, ce qui importe, selon nous, c'est plutôt la nécessité de mettre en lumière la capacité critique de l'art lorsque l'on s'interroge sur l'activisme politique des artistes.

Concernant, par ailleurs, les notions d'image et de réalité, il importe d'en revoir la perception habituelle et convenue qui prévaut. Selon Susan Sontag :

L'élément problématique du contraste établi par Feuerbach entre « original » et « copie », ce sont les définitions statiques qu'il donne de la réalité et de l'image. Il postule la persistance d'un réel inchangé, intact, à côté d'images qui sont seules à avoir changé : soutenues par la moins assurée des prétentions à la crédibilité, elles sont, d'une certaine manière, devenues plus séduisantes. Mais les notions d'images et de réalité sont complémentaires. Quand la notion de réalité change, celle d'image en fait autant, et vice versa. Ce n'est pas par perversité que « notre époque » préfère les images aux choses réelles, mais c'est en partie en réaction à la façon multiple dont la notion de réel s'est progressivement compliquée et affaiblie [...] (Sontag, 1983, p. 188).

Trop souvent notre perception de la réalité - notre construction du réel, en fait - est-elle orientée par nos besoins essentiels et nous ne portons plus alors attention aux autres facettes de l'existence. Pour nous masquer cette part de la réalité plus que déstabilisante, notre conscience en quête d'apaisement élabore sans cesse des histoires. L'écrivaine Nancy Huston avance même que c'est là l'ultime finalité des productions artistiques que d'élaborer des *récits* qui créent notre réalité et nous aident à la supporter.

Nous seuls percevons notre existence sur terre comme une trajectoire dotée de sens (signification et direction). Un arc. Une courbe allant de la naissance

à la mort. Une forme qui se déploie dans le temps, avec un début, des péripéties et une fin. En d'autres termes : *un récit* (Huston, 2008, p. 14).

À cette enseigne, l'artiste serait également un être qui lui aussi se raconte des histoires et qui nous en raconte à son tour. En fait, il loge à la même enseigne que chacun de nous, mais nous estimons que comme tous les divers créateurs, il cherche également à traduire une *vérité* – la sienne - pour nous en dévoiler le *sens* profond. Comme le disait Paul Klee, « l'art ne reproduit pas le visible; il rend visible » (Klee, 1998, p. 34), et c'est en levant le voile qui recouvre notre monde, en même temps qu'il nous séduit et nous enchante, que l'artiste véritable parvient à traduire sa perception de la condition humaine. Selon Huston,

[...] Sans l'imagination qui confère au réel un Sens qu'il ne possède pas en lui-même – nous aurions déjà disparu [...] (Huston, 2008, p. 98).

Même lorsque le chercheur en communication tente de construire les plus rigoureux édifices théoriques, il produit également, dans un certain sens, un *récit* au sens où Nancy Huston le définit. C'est donc à cela que nous avons convié le lecteur, un *récit des correspondances transdisciplinaires* visant à rendre compte des analyses interprétatives auxquelles nous nous sommes livrées dans le cadre du présent travail.

2. « Second degré en art et politique : dire la fonction et la signification »

À travers l'exploration des ressources narratives iconiques qui fut la nôtre, nombreuses sont les œuvres d'art qui mêlent textes et images et se réfèrent au fait que l'artiste cherche à configurer son œuvre en articulant sa pensée de diverses façons. Dans

ce contexte, nous l'avons vu, le recours au « second degré » fait partie intégrante des pratiques artistiques que nous avons explorées. Le détournement de l'image, sa récupération et sa manipulation relèvent d'un processus de « répétition » et de « citation » d'une image existante ou d'un élément de cette dernière. D'autre part, ce même processus peut tout autant s'appuyer sur la reprise d'une thématique et/ou d'un procédé technique présent dans l'image elle-même. Dans ce contexte, l'approche adoptée par l'artiste témoignera de son intentionnalité politique et cela nous permet de saisir la signification à caractère iconique qu'il s'appliquera à configurer. C'est en nous arrêtant à mettre en lumière les conséquences d'un tel point de vue, que nous avons questionné l'activisme politique des artistes, tel qu'il s'inscrit dans cette même perspective, celle d'une sphère médiatique prescriptive et omniprésente.

Concernant les diverses fonctions à caractère politique que l'on retrouve dans les pratiques artistiques que nous avons explorées, rappelons que le philosophe Mikel Dufrenne en identifiait trois dans son ouvrage *Art et politique* (1974) soit : la fonction réflexive, la fonction critique et la fonction révolutionnaire. C'est d'ailleurs ainsi que nous l'explique Nicole Dubreuil-Blondin dans son ouvrage sur le Pop Art américain :

L'art réflexif est celui qui offre une théorie de sa propre pratique, qui se constitue en véritable métalangage de l'art. Le caractère critique proprement dit vise plutôt le pouvoir de déconstruction de l'art qui met en cause les codes plastiques reconnus, déroute le discours critique établi et bouleverse les habitudes perceptives. La fonction révolutionnaire vise un rapport plus direct avec la transformation de l'ordre social, un rapport problématique car on peut en situer les médiations à plusieurs niveaux (Dubreuil-Blondin, 1980, p. 10).

Selon notre analyse, il ressort clairement que le recours à la fonction révolutionnaire s'est incarné essentiellement dans l'œuvre de John Heartfield, car ses photomontages s'affichent clairement comme étant au service d'une cause essentiellement politique. Heartfield ne se voyait pas d'abord comme un artiste, mais bien plutôt comme un militant anti-nazi. Son art s'incarna d'ailleurs dans ses réalisations de nature anti-propagandiste. En ce qui concerne l'ensemble des autres artistes retenus, c'est principalement la fonction critique qui, dans chacun des cas, s'incarne, selon nous, dans leurs diverses et multiples réalisations à caractère politique. La fonction réflexive se dessine certes en filigrane dans bien des cas, mais seul Warhol peut, à notre avis, y être associé de façon manifeste et affirmée.

Au moment de construire leurs œuvres, les artistes s'appuient nécessairement sur un « langage » qui relève d'analogies, de correspondances et d'interactions. En faisant se relier, s'apparenter et/ou se distinguer des œuvres et des pratiques artistiques pouvant, au départ, être vues comme totalement étrangères l'une à l'autre – notre approche a dû s'appuyer sur divers points de vue (anthropologie, philosophie, psychologie, histoire, esthétique, technique, pour ne nommer que celles-ci) pour baliser nos lectures interprétatives. C'est de là qu'est ressorti une interrogation que nous souhaitons en constant renouvellement et qui relève d'abord et avant tout de notre approche transdisciplinaire du vaste sujet qui fut le nôtre, et qui nous a permis d'analyser diverses œuvres qui, au final, se distinguent, mais également se rencontrent, se croisent et se répondent.

D'autre part, c'est bel et bien le fait de constater la puissance des images que nous avons retenues qui nous a conduit à *lire* et à interroger ces dernières en ayant recours aux outils multiples qui émergent du questionnement transdisciplinaire. Notre regard, souhaitons-le, s'est ainsi enrichi du fait de ce défi méthodologique. Dans son ouvrage intitulé *Désirer Désobéir. Ce qui nous soulève, 1*, le philosophe français Didi-Huberman valide, à sa façon, la dimension critique de notre questionnement.

S'il n'y a pas de Théorie critique sans critique des images, il n'y en aura pas non plus sans critique – des discours ou des images – *par les images elles-mêmes*. Comme les mots [...], les images sont elles-mêmes capables de devenir des outils critiques. Elles sont, comme Jean-Paul Sartre le disait il y a longtemps, des actes et non des choses : des confrontations en acte sur ce champ de bataille qui se nomme « culture ». Elles n'illustrent pas seulement des idées : elles les produisent ou produisent sur elles des effets de critique (Didi-Huberman, 2019, p. 292.).

Pour ce penseur, c'est précisément parce que les images « *soulèvent des idées* » (p. 292) que ces dernières parviennent à s'inscrire dans la communication de nature idéologique et politique que les individus entretiennent entre eux.

Comme les idées, les arts évoluent, se développent et se transforment. Et c'est sur cette base théorique que nos quatre chapitres analytiques ont cherché à mettre en lumière diverses thématiques relevant du domaine de la communication politique. De la propagande (chapitre 1) à la société de consommation (chapitre 2), puis de la célébrité (chapitre 3) au féminisme (chapitre 4), nous avons tracé un parcours analytique en nous inspirant des œuvres de divers artistes marquants du 20^{ième} et 21^{ième} siècles. Au final, nous espérons que notre mise en récit à teneur transdisciplinaire soit parvenue à nous éloigner du dogmatisme qui caractérise encore trop souvent les disciplines qui s'abstiennent de

s'ouvrir à un questionnement élargi, et ce, en faisant appel au regard de l'autre. Afin de mieux comprendre cette impérative nécessité d'élargissement du regard que nous posons sur les œuvres d'art, attardons-nous maintenant au point de vue élaboré par Michael Fried à ce sujet. Cela nous permettra également de revenir brièvement sur les positions de Barthes, Benjamin et Onfray.

Dans son ouvrage intitulé *Pourquoi la photographie a aujourd'hui force d'art*, l'historien et critique d'art Michael Fried questionne l'évolution majeure de la photographie qui a eu cours à partir des années 1970. Il étudie, entre autres, l'apparition des grands formats dans les musées, phénomène qui a conduit à soulever la question essentielle du rapport qui s'établit de plus en plus entre le l'œuvre et son regardeur. Relation, rappelons-le, que nous avons-nous-même étudiée lors de notre introduction, et ce en nous inspirant du questionnement du philosophe Michel Onfray sur la portée immense de l'apparition des *ready-made* avec Marcel Duchamp au début du 20 siècle.

Dans un chapitre qu'il consacre à *La Chambre claire* (1980) de Roland Barthes, où Fried se penche d'abord sur la distinction que l'auteur établit entre le *studium* et le *punctum*, la relation que nous avons étudiée est alors celle qui prévaut entre les deux éléments photographiques dont les co-présences analysées caractérisent, selon Barthes, l'essence même de toute œuvre photographique. Du *studium*, Fried passera rapidement au *punctum* qui déterminera l'essence photographique au cœur même de son fondement analytique.

C'est par le *studium* que je m'intéresse à beaucoup de photographies, soit que je les reçoive comme des témoignages politiques, soit que je les goûte

comme de bons tableaux historiques : car c'est culturellement [...] que je participe aux figures, aux mines, aux gestes, aux décors, aux actions (Barthes, 1980, p. 48).

Barthes s'arrête ensuite au second élément qui, aux dires de Fried, est devenu, pour comprendre la Photographie, presque aussi populaire que la notion d' « aura » élaborée antérieurement par Walter Benjamin :

Le second élément vient casser (ou scander) le *studium*. Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher (comme j'investis ma conscience souveraine dans le *studium*), c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. Un mot existe en latin pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu : ce mot m'irait d'autant mieux qu'il renvoie aussi à l'idée de ponctuation et que les photos dont je parle sont en effet ponctuées, parfois même mouchetées, de ces points sensibles; précisément ces marques, ces blessures, sont des points. Ce second élément qui vient déranger le *studium*, je l'appellerai donc *punctum*; car *punctum*, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne) (Barthes, 1980, p. 48-49).

Découlant de ces définitions et de ces constats, Fried se référera par la suite à une autre distinction fondamentale établie par Barthes, cette fois au sujet des rapports qui s'établissent entre le regardeur et l'œuvre filmique. Évoquant le point de vue développée antérieurement par Barthes dans son bref essai intitulé « Le troisième sens – Notes de recherches sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein », Fried souligne le fait que cet écrit annonce bel et bien les positions barthiennes développées dans *La chambre claire*. Rappelons, à ce sujet, que c'est précisément en nous rapportant à ce texte que, dans notre chapitre méthodologique, nous avons pu faire ressortir la notion de *signifiance* (ou de troisième sens) qui nous a permis d'expliquer notre approche transdisciplinaire à l'endroit

des images socio-politiques qui ont fait l'objet de nos analyses tout au long de notre démonstration.

Ainsi donc, que l'on ait recours aux notions distinctes de *punctum* ou de *signifiante*, l'important pour Barthes, dans sa quête de compréhension de l'image photographique, c'est en définitive de saisir que c'est ultimement lorsque l'image nous frappe de plein fouet et nous regarde « *droit dans les yeux* » (Barthes, 1980, p. 172), qu'enfin elle *nous parle* et parvient ainsi à établir un rapport déterminant avec le regardeur.

Insistons une dernière fois sur cet élément fondamental au cœur de notre réflexion : l'importance à accorder au rapport qui s'établit entre l'œuvre et son regardeur. Depuis Duchamp et ses *ready-made* élaborés au début du 20^{ième} siècle, il s'agit-là du principe fondateur des œuvres d'art. Adieu à la beauté qui laisse désormais place à l'élaboration du *sens* par les artistes, lorsque ces derniers *construisent* leurs œuvres. En tant que paradigme, l'œuvre de Duchamp – mais également celle de tout artiste – nous dit Michel Onfray, sollicite la participation obligée du « personnage » regardeur qui se fait lui-même amateur « artiste ».

La méconnaissance du contexte d'une œuvre contraint à l'ignorance même de son sens. Plus on sait sur ces alentours, mieux on comprend son cœur; moins on en sait, plus on se condamne à rester à sa périphérie. [...]. Car il n'y a pas de compréhension d'une œuvre si l'intelligence du regardeur fait défaut. La culture est donc essentielle à l'appréhension du monde de l'art, quel que soit l'objet concerné et considéré. En proposant un travail, l'artiste effectue la moitié du chemin. L'autre échoit à l'amateur qui se propose d'apprécier l'œuvre. L'époque et le tempérament du créateur se concentrent dans l'objet d'art [...]. L'objet, quant à lui, ne prend son sens qu'avec la culture, le tempérament et le caractère du personnage appréciant le travail. D'où la nécessité d'un amateur artiste (Onfray, 2001, p. 64-65).

Ayant cherché à le démontrer dans le cadre de la présente réflexion, nous avons pu constater que c'est bel et bien lorsque les images deviennent des *Machines à voir* chez les artistes étudiés, à savoir : Heartfield, Fairey, Warhol, Kruger, Sherman, et les Guerrilla Girls – que ces dernières témoignent de leurs significations politiques. En effet, les œuvres de ces artistes nous *poignent* par le collet et nous *soulèvent* de terre. Elles nous ouvrent les yeux sur l'existence que l'on mène tout en questionnant l'omniprésence des images dans nos sociétés médiatiques. Voilà bien, par ailleurs, *l'intentionnalité* des artistes mise en lumière, et dont nous avons examiné les œuvres en posant un regard transdisciplinaire sur leurs diverses productions à caractère politique.

À la lumière de ce constat, on se doit d'affirmer que la réalisation des œuvres des artistes que nous avons étudiés repose, d'une certaine façon, sur un programme se voulant « indissociablement politique et artistique » (Martin et Rousseau, 2013, p. 5). Reportons-nous à nouveau au début du 20^{ième} siècle pour constater que les avant-gardes de cette époque ont cherché à transformer radicalement les pratiques artistiques prévalentes, dans le but affirmé de « changer la vie » (Rimbaud). De « l'homme nouveau » anticipé par les dadaïstes et les surréalistes on espérait voir surgir un monde radicalement transformé. Bien sûr, cet objectif à teneur existentielle restera toujours à atteindre, mais, au moins, il était ancré au fondement de leurs pratiques artistiques subversives, pratiques qui ont ouvert la voie à d'autres approches tout autant éloignées des cadres traditionnels de l'art et, impliquant elles-aussi, un questionnement de nature politique.

Par-delà la grande diversité des approches artistiques adoptées au fil des ans (photomontages, affiches, tracts, détournements photographiques variés, street art, notamment), les artistes qui leur succéderont transmettront un message qui fera « de leur art une force agissante, un laboratoire où s'élaborent de nouvelles utopies et où l'on peut imaginer un autre monde possible » (Martin et Rousseau, 2013, p. 5). De leur travail, émergera également une *zone frontalière*, celle narrative que nous avons mise en lumière, où il sera possible, pour le regardeur, de construire des récits qui rendent visibles des situations sociales et politiques – et qui suscitent un questionnement de nature résolument existentielle : qu'en est-il du vrai et du faux dans nos sociétés médiatisées ? À notre avis, les réappropriations photographiques diversifiées que nous avons analysées répondent bien à ce questionnement. Certes, le questionnement sur le pourquoi de l'existence est impossible à ignorer, mais n'en demeure pas moins la nécessité de savoir comment interpréter la prétendue vérité des images médiatiques qui essaient au cœur de nos vies. Selon notre point de vue, la nécessaire confrontation esthétique et conceptuelle entre la photographie et le photomontage éclairera judicieusement la puissance affective et critique de l'œuvre.

À l'inverse de la photographie, où le vrai est réputé se tenir à la surface des choses et s'offrir directement (et naturellement) à l'enregistrement, le régime de vérité propre au photomontage repose sur l'écart, le détour, l'artifice – sur l'art (Rouillé, 2005, p. 439).

Le point de vue ici exprimé par Rouillé sur le caractère résolument esthétique du photomontage, n'est pas sans lien avec celui, antérieur, de Michel Frizot (1987) et portant

également sur la « vérité » artistique du photomontage telle que perçue par le regardeur dans son texte judicieusement intitulé « Les vérités du photomonteur » :

Ce qui fait le succès du photomontage, comme art de communication, c'est à la fois sa vocation à raconter, à illustrer (« entre voir et entendre » dit Hausmann) et ses vérités incrustées de réalisme photographique. Image fabriquée de rouages qui clament en toute indépendance leur réalité objective, le photomontage pose la question de la tromperie artistique et photographique. Il réarrange l'ordinaire visuel de l'optique et fait trébucher la confiance acquise par une vision presque centenaire de la photographie nette, propre, sûre et vraie (Frizot, 1987, non paginé).

Certes le référent photographique à la source des récupérations artistiques se définit, se distingue et caractérise initialement par son côté « indicial », le « ça-a-été » (Barthes, 1980, p. 120) ainsi que par son statut de « déjà-vu », mais les diverses formes de réappropriations et de détournements artistiques de la photographie remettent radicalement en question les éléments liminaires de son statut définitionnel, de même qu'ils confrontent le regardeur aux récits qui émanent des multiples interventions artistiques qui en découlent.

Cette « vérité » créée de toutes pièces par l'artiste manipulateur d'images existantes nous fait comprendre que l'œuvre qui donnera le plus à voir sera celle qui parvient à « fixer des vertiges », comme l'affirme Michel Onfray dans son ouvrage consacré au photographe français Willy Ronis (1910-2009) :

Nommons « vertige » ce qui saisit l'intelligence et, à la manière du sentiment qui s'empare de l'individu en présence d'un spectacle sublime, stoppe l'âme, arrête l'intelligence et soumet l'être à sa loi : un genre de hapax, une épiphanie païenne, une apparition esthétique, autrement dit, si l'on se souvient de l'étymologie d'*esthétique*, de ce qui suppose qu'on

sente... ou ressent (l'esthétique est affaire de corps) (Onfray, 2007, p. 11-12).

Ainsi, aux dires d'Onfray, c'est parce que le « vertige prouve l'art » (p. 12) que, selon nous, l'appropriation d'images à des fins de manipulations artistiques rend « visibles » ces dernières en faisant apparaître leur dimension sensible, peu importe que ces œuvres reposent sur une intentionnalité communicationnelle, politique ou plus généralement existentielle.

3. Du ready-made à... l'after-made !

Comme chacun le sait, l'œuvre d'art a longtemps été perçue et mise en valeur à titre d'imitation du réel, ce qu'elle fit en tentant de rendre compte de la perception de la réalité vécue par l'artiste lui-même et en s'incarnant dans l'expression « réussie » de la beauté. Nous l'avons vu, des ruptures majeures dans le domaine artistique du début du XX^{ième} siècle firent en sorte de bouleverser cette vision des choses. À ce titre, on se doit d'affirmer que, par son approche, Marcel Duchamp nous a invités « de force » et sans aucune nuance à assister à une certaine mort de cette vision traditionnelle de l'Art. En effet, la « pissotière » fit rendre l'âme au beau et c'est la quête de sens qui se devait désormais de prévaloir à travers les réalisations artistiques. Cette révolution prit d'abord forme en Europe, mais il faut néanmoins noter que c'est dans un contexte américain que le célèbre joueur d'échecs se permit d'affirmer que la décision du créateur se devait d'être impérative. L'art selon R. Mutt serait désormais ce que le créateur décidait de proposer au regardeur.

URINOIR Objet indispensable et premier pour comprendre combien les ustensiles domestiques préfabriqués – seraient-ils les moins nobles – peuvent jouer le rôle d’agents provocateurs justifiant le vieil adage : il ne faut jamais dire « *Fontaine*, je ne boirai pas de ton eau ». Les *Ready Made*, depuis leur inventeur Marcel Duchamp, font partie du vocabulaire visuel courant et très pratique (Lévy, 2007, p. 67).

En parallèle, la pratique évolutive et diversifiée du collage provoqua un autre bouleversement radical qui se révèle également impossible de négliger. Ce dernier se multiplia sous de multiples formes et il marqua une autre rupture significative dans le domaine des pratiques artistiques.

[...] le collage existe bel et bien. C’est, comme on dit, une *réalité historique*. Parmi les grandes pratiques de l’art, on peut même considérer que c’est une des principales innovations vingtiémistes, qui est née dans les arts plastiques vers 1910, n’a cessé de se développer depuis sur tous les terrains et s’est toujours maintenue avec force à travers les esthétiques qui ont jalonné le siècle [...] (Groupe Mu, 1979, p. 12).

À la source de cette pratique multi diversifiée existe ce que l’on pourrait appeler un « *after-made* », c’est-à-dire un processus créatif qui se nourrit et s’abreuve obligatoirement « dans un répertoire de messages déjà performés » (Groupe Mu, 1979, p. 15) avant d’opérer, à travers des manipulations créatives, une nouvelle *signifiance* (Barthes).

En conclusion, nous pouvons affirmer qu’au fil de notre réflexion, nous avons tenté de comprendre les conséquences à long terme de la révolution radicale d’abord opérée par Duchamp, puis relancée par Warhol – à travers des pratiques artistiques diversifiées. À cette fin, nous avons d’abord élaboré et présenté notre approche méthodologique à caractère transdisciplinaire, pour ensuite construire notre réflexion en quatre thématiques

distinctes : propagande, société de consommation, célébrité, féminisme. Décrire, analyser et, si possible, comprendre les œuvres étudiées, répétons-le, constitue notre principal objectif. La mise en parallèle sous un angle transdisciplinaire des œuvres de Heartfield, Fairey, Warhol, Kruger, Sherman et des Guerrilla Girls nous aura permis, souhaitons-le, de traduire ce même point de vue dans un contexte historique élargi.

Selon nous, il s'agissait d'une aventure à haut risque pour l'amateur artiste que nous sommes que celle de passer du rôle de regardeur à celui d'analyste d'œuvres d'art. Mais, au final, la « mise en récit » des œuvres retenues nous aura permis de parvenir à notre principal objectif en proposant tout autant des lectures interprétatives qui se voulaient claires et diversifiées, qu'en laissant place à d'autres ouvertures à tout regardeur se voulant inspiré par la transdisciplinarité.

Dans son ouvrage intitulé *Sur l'esthétique* (2016), le penseur transdisciplinaire Edgar Morin présente une réflexion sur ce sujet qui aurait pu, selon ses dires, devenir l'ultime partie de ses six ouvrages regroupés sous le titre *La Méthode*.

L'esthétique, avant d'être le caractère propre de l'art, est une donnée fondamentale de la sensibilité humaine [...].

Le sentiment esthétique est un sentiment de plaisir et d'admiration, qui lorsqu'il est intense devient émerveillement ou même bonheur. Il peut être provoqué par une œuvre d'art mais aussi par un spectacle naturel. Il peut être suscité par des objets ou des œuvres dont la destination n'était pas esthétique mais qui deviennent esthétisés par nous. [...].

À travers l'émotion esthétique, nous découvrons, nous apprenons à connaître le monde, et notamment le monde humain dans sa nature propre où la réalité est tissée d'imaginaire et l'imaginaire tissé de réalité. Car nous l'avons vu, l'art et l'esthétique nourrissent l'imaginaire par le réel et le réel par l'imaginaire (Morin, 2016, p. 11 et 107).

Qu'est-ce donc qui est réel en art ? Qu'est-ce donc qui est vrai ? Seuls devant leurs œuvres, les artistes étudiés ont tenté de « fixer des vertiges » (Onfray) en même temps qu'ils se livraient à un profond questionnement relatif à notre devoir de compréhension toujours renouvelé de la condition humaine. Pour Morin, l'essentiel de l'expérience artistique relève d'abord et avant tout de la complexité du questionnement qu'elle parvient à générer chez le regardeur.

Toujours en lien avec ce qui précède, poursuivons brièvement la conclusion de ce travail en nous inspirant cette fois d'une réflexion du philosophe Albert Camus (1913-1960), extraite de son livre *Le mythe de Sisyphe*, plus précisément du chapitre intitulé « La création absurde ». Selon ce penseur, « créer, c'est vivre deux fois » (Camus, 1998, p.130). On aurait tort, selon lui, de voir en l'œuvre d'art un éventuel refuge face à l'absurde. Au contraire, elle constitue l'expression la plus pure et la plus véridique de l'engagement de l'artiste. Pour Camus, « l'idée d'un art détaché de son créateur n'est pas seulement démodée. Elle est fausse » (p. 133). Ce « constat⁴⁷ » fortement empreint de clairvoyance et de lucidité, s'est incarné, nous l'avons vu, chez les artistes dont les œuvres questionnent la capacité critique de l'art en s'illustrant dans le champ de la communication politique. Parmi ces dernières, les œuvres qui donneront le plus à voir seront celles qui rendent visibles ce que les images les plus banales laissent, au départ, à peine entrevoir, contribuant de la sorte à dérouter le regardeur et à le faire se questionner sur le sens de sa

⁴⁷ Noter que nous étions parvenus à une conclusion relativement similaire dans le cadre de notre maîtrise en histoire de l'art (Université Laval, 2010) – maîtrise qui portait sur les peintres expressionnistes abstraits américains Jackson Pollock et Mark Rothko. Voir la bibliographie.

propre existence. Comme l'affirme Edgar Morin, l'art ne s'exprime que très rarement sous la forme d'un banal divertissement, car son rôle précieux et essentiel consiste d'abord et avant tout à réfléchir sur la condition humaine. Condition qui, au fil du temps, demeure fondamentalement la même, d'où l'importance de l'art pour nous en faire saisir les assises, le sens et la complexité...

Laissons l'historicité aux seuls objets techniques, lesquels sont datés, sans plus. L'œuvre d'art, quant à elle, est un événement transhistorique. Elle est composée et construite comme un bloc de sensations qui défie l'érosion des modes, des styles et même des civilisations (Sterckx, 2010, p. 14-15).

Toute œuvre d'art nécessite donc la rencontre du langage construit par l'artiste en faisant appel à ses pensées et ses idées, à son imagination et ses sentiments. Et surtout, à sa capacité de bouleverser le regardeur en remettant en question, par son originalité propre, sa disposition à s'ouvrir au doute et au pouvoir de dénonciation des œuvres à caractère politique.

Comme nous l'avons vu à de multiples reprises, aussi bien dans les œuvres de John Heartfield que dans celles d'Andy Warhol et des autres artistes associés à la postmodernité, s'approprier des images existantes pour en faire des « citations » relevant du « second degré » constitue une approche qui, non seulement, permet de faire correspondre des images entre elles, mais permet également de les réinterpréter sous un angle transdisciplinaire. En réinterprétant ces dernières et en les juxtaposant pour faire sauter les barrières disciplinaires, le récit transdisciplinaire que nous avons proposé s'est révélé plus que pertinent pour saisir et comprendre le décroisement des diverses

formes d'expression artistique que nous avons fait se côtoyer sous cet angle et relevant indubitablement de la « complexité » des savoirs humains.

4. « L'*artivisme* » ou la transdisciplinarité en action...

Si l'humanité ne supporte pas trop de réalité, elle n'a pas non plus besoin qu'on lui parle avec trop de vérité.

—James Sallis, *Bêtes à bon Dieu*

Cette notion, d'« artivisme » évoque l'art et l'activité politique sous les différentes formes que cette dernière peut prendre aujourd'hui. En marge de l'art urbain pratiqué par des artistes comme Banksy ou Shepard Fairey dit Obey ou encore les Guerrilla Girls, on découvre une autre pratique fort originale dont nous aimerions rendre brièvement compte au moment de clore nos recherches doctorales.



Figure 78. Bill Talen dit Reverend Billy. © Luke Thomas, Fog City Journal

Avec *The Church Of Life After Shopping*, tout se passe en effet comme si on était en présence d'un mélange de théâtre, de musique, de communication politique et de manifestation urbaine. Bill Talen, dit *Le Reverend Billy*, en est le *personnage* principal, celui qui a recours à ses talents de prêcheur pour, dans un esprit contestataire, s'en prendre avec humour au consumérisme, tout en prônant la liberté d'expression, la démocratie participative, et la défense de l'environnement, notamment. *Le Reverend Billy* a d'abord créé une église, sans dieu ni saints, qui forme une communauté spirituelle dans laquelle on retrouve une chorale qui accompagne les interventions du « prêtre » aux allures d'une sorte d'*Elvis* caricaturant le télévangéliste Billy Graham.

Imaginez la scène... C'est le milieu de l'après-midi. Vous sirotez un café plus ou moins équitable dans un *Starbuck coffee*. [...]. D'abord, vous n'y prêtez pas attention, puis, à mesure que la rumeur grossit, vous constatez qu'un chant religieux se mêle à la *pop* calibrée que diffusent les enceintes. Vous identifiez bientôt l'origine du gospel : un prédicateur vient d'entrer, suivi d'un chœur d'une vingtaine de personnes en robe rouge (Lemoine et Ouardi, 2010, p. 51).

Le Reverend Billy s'avance à l'intérieur du commerce en chantant des *hallelujahs*, puis se dirigeant vers la caisse enregistreuse, il entreprend « *d'exorciser* » cette dernière... sous l'œil ahuri du personnel et des clients. Partout où le consumérisme se déploie, le *Reverend Billy* cherche à intervenir politiquement en opposant « des danses et des chants » (p. 51) à la marchandisation de la société.

C'est depuis 1996 que cette pratique *artiviste* a cours aux États-Unis et c'est dans un tel contexte que *Billy Talen* lui-même déclare :

Dans la culture américaine, il n'est pas possible d'approcher ni de séduire un grand nombre d'individus en recourant à un système de pensée articulé. Ici, on ne peut même pas parler de socialisme ! Alors, se servir de la figure iconique du prédicateur, une figure aussi emblématique du christianisme apocalyptique que du capitalisme, et lui faire tenir le mauvais discours, ça revient à faire exploser l'idéologie qui domine dans ce pays (Lemoine et Ouardi, 2010, p. 51).

Que peut-on conclure de tels propos ? À notre avis, cette pratique artistique et politique plus qu'originale et qui relève également du *récit* se marierait on ne peut mieux avec les images d'Heartfield, Fairey, Warhol, Kruger, Sherman et des Guerrilla Girls. C'est du moins le *récit transdisciplinaire* qu'il nous paraît ici pertinent de formuler. Lorsque, personnellement, nous allons faire notre épicerie chez Provigo et qu'au moment de prendre notre panier nous remarquons le logo qui est inscrit sur la poignée, « *Désirer plus^{MC}* », notre imaginaire se déploie et nous rêvons alors de nous transformer en *Révérant Billy* afin d'*exorciser le panier* du consommateur qui s'illusionne, en magasinant, de donner un semblant de sens à sa vie ... *Hallelujah !*



Figure 79. Reverend Billy lors d'une arrestation à la suite d'une de ses prestations. © Erik Harvey Brown

ANNEXE
Le récit « R. MUTT 1917 » dans tous ses états...

DERRIÈRE L'OEUVRE :

Toutes les entreprises intellectuelles et artistiques, plaisanteries, ironies et parodies comprises, reçoivent un meilleur accueil dans l'esprit de la foule lorsque la foule sait qu'elle peut, derrière l'œuvre ou le canular grandioses, distinguer quelque part une queue et une paire de couilles (Hustvedt, 2014, p. 9).

LA FONTAINE DE JOUVENCE :

Il était une fois, il y a cent ans, un peintre, plasticien, et homme de lettres français, Marcel Duchamp, qui était membre de la Société des artistes indépendants de New York au sein de laquelle son ami Walter Arensberg, écrivain, critique et mécène américain, occupait le poste de directeur administratif.

Cette société invitait tous les artistes à s'y joindre et, pour y adhérer, aucun jury n'était nécessaire. De plus, il n'y aurait ni prix ni récompense, à l'instar de la Société des artistes indépendants de Paris, constitué en 1884.

Un autre ami de Marcel Duchamp, Henri-Pierre Roché, marchand d'art et écrivain français, avait justement publié le « Manifeste des artistes indépendants » dans le premier numéro de la revue *The Blind man*. Celle-ci avait été fondée par Beatrice Wood, Marcel Duchamp et Henri-Pierre Roché, à l'occasion de la première exposition de la Société des artistes indépendants de New York.

Pour ce premier salon, qui devait ouvrir ses portes le 9 avril 1917 au Grand Central Palace, la société accordait à tous ses membres la liberté d'exposer une œuvre au choix moyennant un droit d'inscription de six dollars.

Vive l'art libre !

Au cours d'une promenade sur la 5^e Avenue de New York, accompagné de ses amis Walter Arensberg et le peintre Joseph Stella, Marcel Duchamp entra dans la boutique d'accessoires de plomberie J. L. Mott Iron Works et acheta un urinoir Bedfordshire en porcelaine.

De retour à son appartement, Duchamp déposa l'urinoir à plat sur la table et signa en noir le curieux objet du pseudonyme « R. Mutt 1917 ».

Voilà, l'œuvre était terminée. Quant au titre, ce serait *Fontaine*. (Laverdière, 2017, p. 19-20).

LA BARONNE À NEW YORK :

Il était une fois, en Pologne, une jeune fille de 18 ans qui décida de quitter son pays natal pour s'établir à Berlin où elle trouva du travail comme mannequin et danseuse de revue musicale. Elsa Hildegard Plötz y étudia le théâtre et l'art, multiplia les aventures et s'amouracha enfin de l'artiste Melchior Lechter qui l'initia au mouvement avant-gardiste. Après deux mariages ratés, elle partit pour

New York où elle se maria de nouveau, en 1913, avec le baron Leopold Friedrich von Freytag-Loringhoven et porta désormais le titre de baronne, même si son époux était sans le sou. [...].

La baronne Elsa von Freytag-Loringhoven devint célèbre dans Greenwich Village [...].

Elle y rencontra Marcel Duchamp et nourrit bientôt une réelle obsession pour celui qui dirait d'elle : « La baronne n'est pas futuriste, elle est le futur ». Elle serait aussi la vedette d'un film intitulé *La Baronne rase ses poils pubiens* coréalisé par Marcel Duchamp et Man Ray, peintre et photographe. [...]

Mais que vient-elle faire dans cette histoire ?

Le 11 avril 1917, Marcel Duchamp écrivit à sa sœur Suzanne : « Une de mes amies m'a fait parvenir, sous le pseudonyme de Richard Mutt, une sculpture qui était en fait un urinoir en porcelaine. Et comme il n'y avait rien d'obscène dans l'objet, je ne voyais aucune raison de le refuser ». [...]

Elsa von Freytag-Loringhoven serait donc la créatrice originale de l'urinoir devenu œuvre d'art ! (Laverdière, 2017, p. 55).

Dans son dernier livre, *Souvenirs de l'avenir* (Actes Sud), paru cet été, l'écrivaine américaine Siri Hustvedt accuse carrément Marcel Duchamp d'avoir volé son célèbre *ready-made*. « La baronne a été ignorée et ridiculisée : c'est ce qui arrive généralement avec les artistes féminines » résumait-elle dans une conférence virtuelle de cet été du Festival international de littérature de Buenos Aires.

—Stéphane Baillargeon, Portrait de Marcel Duchamp en artiste *queer*,
Le Devoir, samedi 19 et dimanche 20 décembre 2020

SOUVENIRS DE L'AVENIR :

Des années après sa mort, la langue d'un homme va s'animer et il va revendiquer comme sienne l'œuvre de cette femme, dont le génie des calembours et le grand rire roulant dans les profondeurs du diaphragme seront métamorphosés en ses railleries sèches et ses ironies frigides, sanctifiés par les conservateurs de musées et les historiens de l'art qui commémorent son nom rayonnant de grandeur. Et même après que des lettrés diligents auront fouillé les archives et fait valoir leur formidable argument comme quoi c'est ELLE et non pas LUI qui est l'auteur de *Fontaine*, on croira toujours au Grand Homme. Mais elle ne vivrait pas assez longtemps pour savoir que c'est d'ELLE que se rit le Temps. Il y en a encore à suivre, Lecteur, à propos de ce fracas autour d'un urinoir, cette transsubstantiation d'un pissoir en Dieu le Père de l'Art Moderne (Hustvedt, 2019, p. 256).

TÉRÉBENTHINE :

- Ça va, j'ai beau être peintre, je pense à Duchamp, se défend Luc.

- Et ma chère Lucie, aux dernières nouvelles, ce n'est pas Duchamp qui a eu l'idée de faire entrer une pissotière dans un musée, c'est une blague de sa bonne copine Elsa...
- Elsa ?
- Elsa von Freytag-Loringhoven, pour vous servir !
- Pas facile à retenir, son nom.
- C'est pourtant elle qui a envoyé le bidet dans un salon de peinture, sous pseudo, comme le faisaient les femmes artistes de l'époque...
- C'était un urinoir, précise Lucie. Et puis il en a eu bien d'autres, des idées, Duchamp, le porte-bouteilles, la roue de vélo...
- Une roue de vélo sur un socle, ça fait toute la différence ! dit Luc (Fives, 2020, p. 18-19).



Figure 80. R. Mutt, Fountain, 1917

Marcel Duchamp serait-il donc le plus grand voleur/fraudeur de l'histoire de l'art du fait qu'il se serait « approprié » l'œuvre la plus importante et significative du XX^{ième} siècle ? Cette question est débattue en particulier par deux historiens de l'art, Julian Spalding et Glyn Thompson dans un article intitulé « Did Marcel Duchamp Steal Elsa's Urinal ? » publié dans *The Art Newspaper*, volume 24, n° 262, novembre 2014.

Voilà une question plus que perturbante suite à l'importance considérable que nous avons accordée à Marcel Duchamp et à son approche artistique dans le cadre du présent travail...

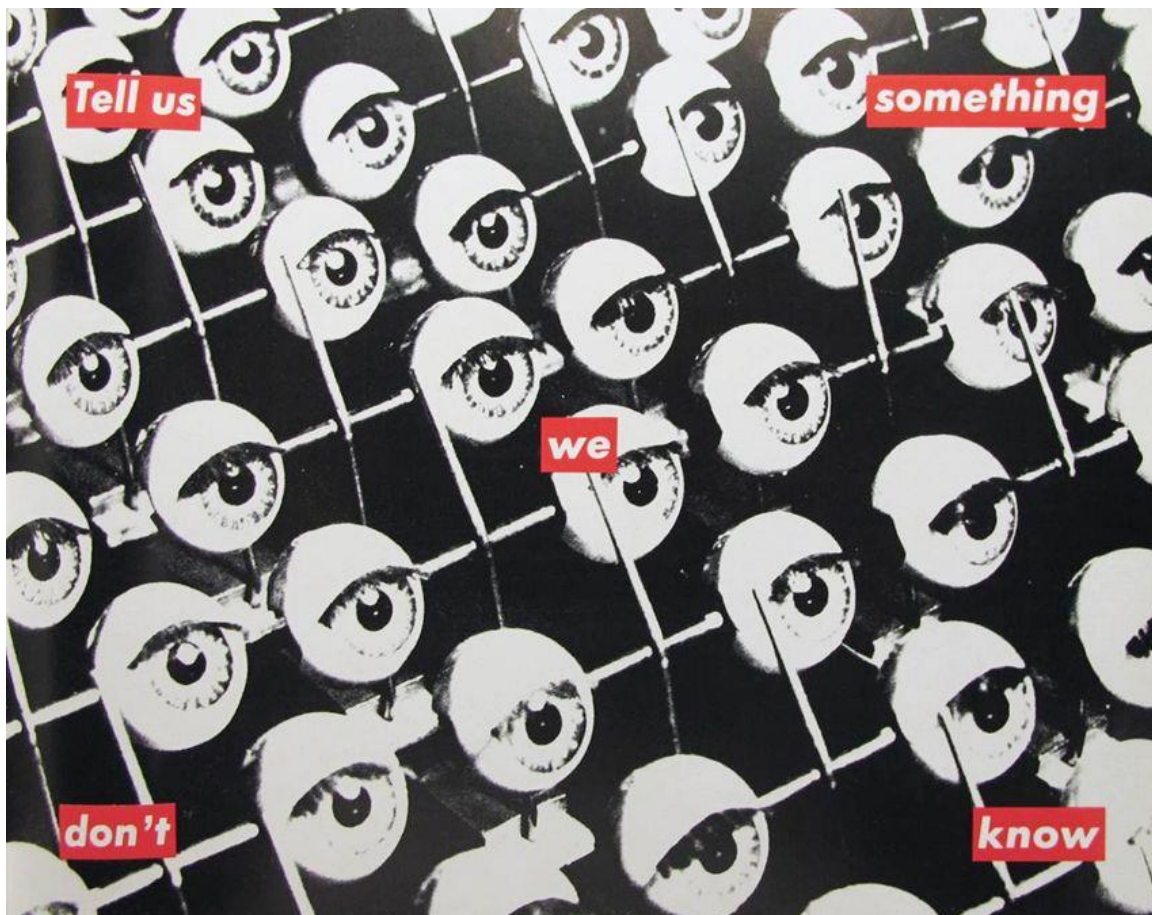


Figure 81. Barbara Kruger, Untitled (Tell us something we don't know), 1987

RÉFÉRENCES

1. Ouvrages et articles retenus dans le cadre de nos recherches doctorales

- Adorno, T. (1989). *Théorie esthétique*, Klincksieck.
- Albertazzi, L., Buchloh, B., Henric, J., Magnan, N., Sauvageot, J., Sich, B. et Simonot, B. (1991). *Dénonciation*. Éditions de la Différence.
- Alyn, M. (2007). *Approches de l'art moderne*. Bartillat.
- Amar, P-J. (2003). *L'ABCdaire de la Photographie*. Flammarion.
- Amey, C. (1994). *25 tableaux modernes expliqués*. Marabout.
- Aquin, S. (2012). (dir.). *Tom Wesselmann*. Musée des Beaux-Arts de Montréal.
- Arasse, D. (2003). *On n'y voit rien. Descriptions*. Gallimard.
- Arasse, D. (2006). *Anachroniques*. Gallimard.
- Atkins, R. (1993). *Petit Lexique de l'Art Moderne 1848-1945*. Abbeville.
- Bajac, Q. (2005). *La Photographie. L'époque moderne 1880-1960*. Gallimard.
- Baqué, D. (2004). *Photographie plasticienne. L'extrême contemporain*. Éditions du Regard.
- Barthes, R., Kayser, W., Booth, W. C. et Hamon, P. (1977). *Poétique du récit*. Seuil.
- Barthes, R. (1970). *Mythologies*. Seuil.
- Barthes, R. (1980). *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Seuil/Gallimard.
- Barthes, R. (1992). *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Seuil.
- Barthes, R. (2020). *Fragments d'un discours amoureux*. Seuil.
- Baudrillard, J. (1986). *Les stratégies fatales*. Livre de poche.
- Baudrillard, J. (1988). *De la séduction*. Éditions Galilée.
- Baudrillard, J. (1990). *La société de consommation*. Gallimard.
- Baudrillard, J. (1997). *Illusion, désillusions esthétiques*. Sens et Tonka.

- Belting, H. (2007) *L'histoire de l'art est-elle finie ?* Gallimard.
- Benjamin, W. (1995). *Rastelli raconte et autres récits*. Seuil.
- Benjamin, W. (2003). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Éditions Allia.
- Benjamin, W. (2012). *Petite histoire de la photographie*. Éditions Allia.
- Bergala, A. (1978). *Initiation à la sémiologie du récit en images*. Les cahiers de l'audio-visuel.
- Bergez, D. (2004). *Littérature et peinture*. Armand Colin.
- Bergez, D. (2008). *Peindre Écrire. Le dialogue des arts*, Éditions de la Martinière.
- Bergson, H. (1992). *Les Deux Sources de la morale et de la religion*. Presses universitaires de France.
- Bergson, H. (1982). *Le rire*. Presses universitaires de France.
- Bernard, É. (2010). *L'art moderne*. Larousse.
- Bernays, E. (2008). *Propaganda*. LUX Éditeur.
- Bishop, J., Keller, C. et Roberts, S. (dir.). (2009). *San Francisco Museum of Modern Art*. SFMOMA.
- Blumenberg, H. (2010). *L'imitation de la nature et autres essais esthétiques*. Éditions Hermann.
- Bocola, S. (2001). *Timelines – L'Art moderne 1870-2000*. Taschen.
- Bonnet, M. et Bousteau, F. (2009). *Qu'est-ce que L'ART aujourd'hui ?* BeauxArts éditions.
- Boorstin, D. J. (1971). *L'image*. 10/18.
- Boorstin, D. J. (2012). *Le triomphe de l'image*. Lux.
- Bott, F. (1977). *Traité de la désillusion*. Presses universitaires de France.
- Boudaille, G. et Javault, P. (1992). *La peinture américaine*. Nathan.
- Bougnoux, D. (1999). *Le siècle rebelle. Dictionnaire de la contestation au XXI^{ème} siècle*. Larousse.
- Bourdieu, A. (2010). *Découvrir et comprendre l'art contemporain*. Hurtubise.

- Bourdieu, P. (1970). *Un art moyen. Sur les usages sociaux de la photographie*. Éditions de Minuit.
- Bourguignon, A. (1997, avril-mai). *De la pluridisciplinarité à la transdisciplinarité [Communication]*. CIRET, Congrès de Locarno. <https://ciret-transdisciplinarity.org/locarno/loca5c1.php>
- Bourneuf, R. (1998). *Littérature et Peinture. L'instant même*.
- Bright, S. (2005). *La Photographie contemporaine*. Textuel.
- Brisson, P-L. (2016). *L'âge des démagogues. Entretiens avec Chris Hedges*. Lux.
- Britt, D. (dir.). (1999). *L'art moderne. De l'impressionnisme au post-impressionnisme*. Thames & Hudson.
- Bruner, J. (2010). *Pourquoi nous racontons-nous des histoires ?* Retz.
- Buchholz, E. L. (dir.). (2007). *Histoire de la peinture*. National Geographic.
- Burke, K. (1969). *A Grammar of Motives*. University of California Press.
- Cabane, P. et Restany, P. (1969). *L'avant-garde au XX^{ième} siècle*. Éditions André Balland.
- Calvet, L-J, (1973). *Roland Barthes. Un regard politique sur le signe*. Petite Bibliothèque Payot.
- Campany, D. (2005). *Art et photographie*. Phaidon.
- Camus, A. (1998). *Le Mythe de Sisyphe*. Gallimard.
- Carani, M. (1992). (dir.). *De l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle*. Septentrion.
- Cassou, J., Ragon, M., Fermigier, A., Lascaut, G., Gassiot-Talabot, G., Moulin, R., Gaudibert, P., Micha, R. et Jouffroy, A. (1968). *Art et contestation*. La connaissance S.A.
- Cauquelin, A. (2010). *L'art contemporain*. Presses universitaires de France.
- Chalumeau, J-L. (1991). *Lectures de l'art*. Chêne.
- Chalumeau, J-L. (2009). *Les théories de l'art*. Vuibert.
- Chastel, A. (1997). *Dictionnaire des courants picturaux*. Larousse.

- Châtelet, A. et Groslier, B-P. (dir.). *Histoire de l'art*. Larousse.
- Chéroux, C. et Bajac, C. (2009). *La subversion des images : surréalisme, photographie, film*. Centre Pompidou.
- Chomsky, N. et McChesney R. W. (2000). *Propagande, médias et démocratie*. Écosociété.
- Claverie, B. (2010). Pluri-, inter-, transdisciplinarité : ou le réel décomposé en réseaux de savoir. *Projectics / Proyética / Projectique*, 4, 5-27. <https://doi.org/10.3917/proj.004.0005>
- Clément, É., Demonque, C., Hansen-Løve, L. et Kahn, P. (1994). *Pratique de la philosophie de a à z*. Hatier.
- Compagnon, A. (1979). *La seconde main*. Seuil.
- Compagnon, A. (1990). *Les cinq paradoxes de la modernité*. Seuil.
- Cooper, A. F. (2008). *Celebrity Diplomacy*. Paradigm Publisher.
- Corner, J. et Pels, D. (dir.). (2003). *Media and the Restyling of Politics : Consumerism, Celebrity and Cynicism*. Sage.
- Cotton, C. (2010). *La photographie dans l'art contemporain*. Thames & Hudson.
- Couturier, É. (2009). *L'Art contemporain. Mode d'emploi*. Flammarion.
- Couturier, É. (2011). *Photographie contemporaine. Mode d'emploi*. Flammarion.
- Cumming, R. (2006). *Le spécialiste. L'art*. Gründ.
- Cyrulnik, B. et Morin, E. (2015). *Dialogue sur la nature humaine*. Éditions de l'Aube.
- Dagognet, F. (1989). *Philosophie de l'image*. Éditions Vrin.
- Dagognet, F. (2003). *100 mots pour comprendre l'art contemporain*. Les empêcheurs de penser en rond.
- Dakhli, J. (2010). *Mythologie de la peopolisation*. Le Cavalier Bleu.
- D'Almeida, F. (2013). *Une histoire mondiale de la propagande de 1900 à nos jours*. Éditions de La Martinière.
- Daval, J-L. (1982). *La Photographie, histoire d'un art*. Skira.

- Davila, T. et Sauvanet, P. (dir.). (2011). *Devant les images*. Les presses du réel.
- Debicki, J. (dir.). (2008). *Histoire de l'art. Peinture. Sculpture. Architecture*. Hachette Éducation.
- Debord, G. (1971) (1^{ière} édition 1967). *La société du spectacle*. Champ Libre.
- Debord, G. (1988). *Commentaires sur la société du spectacle*. Éditions Gérard Lebovici.
- Debray, R. (1992). *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. Gallimard.
- Delage, C. (dir.). (2007). *La fabrique des images contemporaines*. Éditions Cercle d'art.
- Denizeau, G. (2008). *Le Dialogue des Arts*. Larousse.
- De Mèredieu, F. (2004). *Histoire matérielle et immatérielle de la peinture*. Larousse.
- DeWaresquiel, E. (dir.). (1999). *Le siècle rebelle*. Larousse.
- Didi-Huberman, G. (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2008). *LA RESSEMBLANCE PAR CONTACT*. Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2010). *REMONTAGES DU TEMPS SUBI. L'œil de l'histoire, 2*. Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2013). *Phalènes. Essais sur l'apparition, 2*. Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2019). *Désirer Désobéir. Ce qui soulève, 1*. Éditions de Minuit.
- Dufrenne, M. (1974). *Art et Politique*. 10/18.
- Durand, R. (1995). *Le Temps de l'image*. La Différence.
- Dyer, R. (2004). *Le star-système hollywoodien : suivi de Marilyn Monroe et la sexualité*. Éditions L'Harmattan.
- Eco, U. (1965). *L'œuvre ouverte*. Seuil.
- Eco, U. (1985). *La guerre du faux*. Grasset
- Eco, U. (2004). *Histoire de la beauté*. Flammarion.

- Eco, U. (2007). *Histoire de la laideur*. Flammarion.
- Erner, G. (2016). *La souveraineté du peuple*. Le débat Gallimard.
- Farina, V. (2009). *L'art du XX^e siècle*. Éditions Place des Victoires
- Farthing, S. (2010). (dir.). *Les 1001 tableaux qu'il faut avoir vus dans sa vie*. TRÉCARRÉ.
- Fauchereau, S. (2010). *Avant-gardes. Arts et Littératures 1905-1930*. Flammarion.
- Ferrari, S. (1999). *Guide de l'art du XX^e siècle*. Solar.
- Ferrier, J-L. (1999). (sous la direction de). *L'aventure de l'ART au XX^e siècle*. Éditions du CHÊNE.
- Ferry, L. (1991). *Homo Aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique*. Livre de poche.
- Fischer, H. (1981). *L'histoire de l'art est terminée*. Balland.
- Fischer, H. (2010). *L'avenir de l'art*. VLB.
- Francoeur, V. (2020, 30 juin). L'art pour décloisonner les disciplines. *Vie des arts*, 259. <https://viedesarts.com/dossiers/agesap/lart-pour-decloisonner-les-disciplines/>
- Freedberg, D. (1998). *Le pouvoir des images*. Gérard Montfort.
- Frenault-Deruelle, P. (1983). *L'image manipulée*. Médiathèque-Edilig.
- Freund, G. (1974). *Photographie et société*. Seuil.
- Fride-Carrassat, P. (2001). *Les maîtres de la peinture*. Larousse.
- Fride-Carrassat, P. et Marcadé, I. (2008). *Les Mouvements dans la peinture*. Larousse.
- Fried, M. (2013). *Pourquoi la photographie a aujourd'hui force d'art*. Éditions Hazan.
- Fulford, R. (2001). *L'instinct du récit*. Bellarmin.
- Fuqua, J. V. (2011). Brad Pitt : celebrity activism and the Make It Right Foundation in Post Katarina New Orleans. *Celebrity Studies*, 2, 192-198. <https://doi.org/10.1080/19392397.2011.574872>
- Gage, J. (2009). *La couleur dans l'art*. Thames & Hudson.

- Gagliardi, J. (2007). *Le roman de la peinture moderne*. Éditions Hazan.
- Gaillard, F. (2012). Quand copier c'est créer. *Médium*, 32-33, 378-396. <https://doi.org/10.3917/mediu.032.0378>
- Gamson, J. (1994). *Claims to fame : Celebrity in contemporary America*, University of California Press.
- Garcia, T. (2000). *L'image*. Atlande.
- Gardin, N. et Pascual, G. (2005). *Guide iconographique de la peinture*. Larousse.
- Gaudreault, A. (1988). *Du littéraire au filmique. Système du récit*. Klincksieck.
- Gervais, T. et Morel, G. (2008). *La photographie : histoire, techniques, art, presse*. Larousse.
- Gervereau, L. (2000). *Voir, comprendre, analyser les images*. La Découverte.
- Gombrich, E.H. (1997). *Histoire de l'art*. Gallimard.
- Gourévitch, J-P. (1980). *L'imagerie politique*. Flammarion.
- Greenberg, C. (1988). *Art et Culture*. Macula.
- Groupe Mu. (1978). Douze bribes pour décoller. *Revue d'esthétique*, 3-4, 10/18.
- Guégan, S. (2009). *L'autoportrait dans l'histoire de l'art*. BeauxArts.
- Guillo, A. (2010). *Écrits d'artistes au XX^e siècle*. Klincksieck.
- Guilbaut, S. (1989). *Comment New York vola l'idée d'art moderne*. Éditions Jacqueline Chambon.
- Hedges, C. (2012). *L'empire de l'illusion*. Lux.
- Hegel, G.W. F. (2009). *Introduction aux leçons d'esthétique*. Nathan.
- Heinich, N. (1998). *Le Triple Jeu de l'art contemporain*. Minuit.
- Heinich, N. (2012). *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*. NRF Éditions Gallimard.
- Hentsch, T. (2005). *Raconter et mourir*. Les presses de l'Université de Montréal.

- Hodge, N. et Anson, L. (1996). *L'Art de A à Z*. PML Éditions.
- Hodge, S. (1996). *Pourquoi un enfant de 5 ans n'aurait pas pu faire cela. L'art moderne expliqué*. Marabout.
- Huston, N. (2008). *L'espèce fabulatrice*. Actes Sud/Leméac.
- Hustvedt, S. (2013). *Vivre Penser Regarder*. Actes Sud/Leméac.
- Jauss, H. R. (2007). *Petite apologie de l'expérience esthétique*. Éditions Allia.
- Jeffrey, I. (2008). *Le sens caché de la photographie*. Ludion.
- Jimenez, M. (2005). *La querelle de l'art contemporain*. Gallimard.
- Johnson, W., Rice, M. et Williams, C. (2000). *Histoire de la photographie de 1839 à nos jours*. Taschen.
- Joly, M. (2009). *Introduction à l'analyse de l'image*. Armand Colin.
- Jongué, S. (1981). Les photos-montages de Pierre Guimond : chromos dérégés à l'usage des temps modernes. *Vie des Arts*, 25(102), 35-38. <https://id.erudit.org/iderudit/54544ac>
- Jouffroy, A. (2008). *Une révolution du regard*. Gallimard.
- Kant, E. (2007). *Analytique du beau*. Hatier.
- Klee, P. (1998). *Théorie de l'art moderne*. Gallimard.
- Kokis, S. (1996). *Les langages de la création*. Nuit Blanche Éditeur/Cefan.
- Korichi, M. (2007). *Notions d'esthétique*. Gallimard.
- Krauss, R. (1994). *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Macula.
- Laffon, M. (2011). *Le Musée philosophique. Quand les tableaux donnent à penser*. Milan.
- Lalancette, M., Leroux, P. et Hournant, F. (dir.). (2019). *Selfies and stars. Célébrité et politique : nouvelles pratiques et regards historiques*. Presses Universitaires de Rennes.
- Lamoureux, J. (2007). *Profession historienne de l'art*. Les Presses de l'Université de Montréal.
- Laneyrie-Dagen, N. (2004). *Lire la peinture. Tome 1. Dans l'intimité des œuvres*. Larousse.

- Laneyrie-Dagen, N. (2004). *Lire la peinture. Tome 2. Dans le secret des ateliers*. Larousse.
- Lang, L. (2002). *Les invisibles. 12 récits sur l'art contemporain*. Regard.
- Laurin, M. (2005). *Histoire culturelle de l'art. La modernité*. Beauchemin.
- Lauzon, J. (2002). *La photographie malgré l'image*. Les Presses de l'université d'Ottawa.
- Lavoie, V. (anthologie préparée par). (2017). *La preuve par l'image*. Presses de l'Université du Québec.
- Lemagny, J.-C. et Rouillé, A. (dir.). (1993). *Histoire de la photographie*. Larousse.
- Lang, L. (2002). *Les invisibles. 12 récits sur l'art contemporain*. Regard.
- Laoureux, D. (2009). *Histoire de l'art. 20^e siècle. Clés pour comprendre*. De boeck.
- Le Marec, G. (1985). *Les images truquées*. Éditions Atlas.
- Lemoine, S. (dir.). (2006). *L'art moderne et contemporain*. Larousse.
- Lemoine, S. et Ouardi, S. (2010). *Artivisme. Art, action politique et résistance culturelle*. ALTERNATIVES.
- Le Thorel, P. (2010). *Nouveau dictionnaire des artistes contemporains*. Larousse.
- Lévi-Strauss, C. (1993). *Regarder Écouter Lire*. Plon.
- Lévy, B. (dir.). (2007). *Abécédaire « irrévencieux et critique de l'art moderne et contemporain »*. *Vie des arts*, 51(206), 1–72. <https://id.erudit.org/iderudit/2022ac>
- Little, S. (2005). *Ismes. Comprendre l'art*. Hurtubise.
- Lucie-Smith, E. (1999). *Les Arts au XX^e siècle*. Könemann.
- Lucie-Smith, E. (1999). *Les mouvements artistiques depuis 1945*. Thames and Hudson.
- Liotard, J.-F. (1978). *Discours, Figure*. Éditions Klincksieck.
- Liotard, J.-F. (1986). *Le Postmoderne expliqué aux enfants*. Galilée.
- Magendie, P. (2009). *La philosophie à l'épreuve de la création artistique*. L'Harmattan.

- Maison Rouge, I. de, Prévost, J.-M. et Salem, L. (1997). *L'Art contemporain*. Les essentiels Milan.
- Manguel, A. (2009). *Le livre d'images*. Babel.
- Marcus, S. (2019). *The Drama of Celebrity*. Princeton University Press.
- Marcuse, H. (1970). *L'homme unidimensionnel*. Seuil.
- Magendie, P. (2009). *La philosophie à l'épreuve de la création artistique*. L'Harmattan.
- Marland, A. et Lalancette, M. (2014). Access Hollywood : Celebrity Endorsements in America politics. Dans J. Lees-Marshment, B. Conley et K. Cosgrove (dir.), *Political marketing in the united states* (130-147), Routledge.
- Martin, N. et Rousseau, E. (2012). *L'Art face à l'Histoire*. Palette.
- McCurdy, P. (2013). Conceptualising celebrity activists : the case of Tamsin Omond. *Celebrity Studies*, 4(3), 311-324.
- McLuhan, M. (1993). *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*. BQ.
- McLuhan, M. (1972). *La Galaxie Gutenberg*. Hurtubise HMH.
- McShine, K. (dir.). (1980). *Joseph Cornell*. The Museum of Modern Art.
- Meneguzzo, M. (2007). *L'art au XX^e siècle. II. L'art contemporain*. Hazan.
- Merleau-Ponty, M. (1985). *L'œil et l'esprit*. Gallimard.
- Meyer, D. S. et Gamson, J. (1995). The Challenge of Cultural Elites : Celebrity and Social Movements. *Sociological Inquiry*, 62(2), 181-206.
- Michaud, Y. (1989). *L'artiste et les commissaires*. Éditions Jacqueline Chambon.
- Molino, J. et Lafhail-Molino, R. (2003). *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*. Actes-Sud/Leméac.
- Monjour, S. (2018). *Mythologies postphotographiques. L'invention littéraire de l'image numérique*. Les Presses de l'Université de Montréal.
- Mora, G. (1998). *Petit lexique de la photographie*. Éditions Abbeville.

- Morin, E. (1965). *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Éditions Gonthier.
- Morin, E. (1972). *Les stars*. Seuil.
- Morin, E. (1982). *Science avec conscience*. Éditions Fayard.
- Morin, E. (1999). *La tête bien faite*. Seuil.
- Morin, E. (2000). *À propos des sept savoirs*. Pleins Feux.
- Morin, E. (2001). *La Méthode. Tome 5. L'Humanité de l'humanité. L'identité humaine*. Éditions du Seuil.
- Morin, E. (2016). *Sur l'esthétique*. Robert Laffont.
- Morin, E. (2021). *Leçons d'un siècle de vie*. Denoël.
- Mousli, B. (2017). *Susan Sontag*. Flammarion.
- Muthesius, A. et Néret, G. (1998). *Érotique de l'art*. Taschen.
- Nicolescu, B. (1996). *La transdisciplinarité. Manifeste*. Éditions du Rocher.
- Nietzsche, F. (1986). *Naissance de la tragédie*. Gallimard.
- Onfray, M. (2002). *Antimanuel de philosophie*. Bréal.
- Onfray, M. (2003). *Archéologie du présent. Manifeste pour une esthétique cynique*. Grasset/Adam Biro.
- Onfray, M. (2007). *Fixer des vertiges. Les photographies de Willy Ronis*. Galilée.
- Onfray, M. (2019). *Le crocodile D'Aristote*. Albin Michel.
- Payant, R. (1992). *Vedute*. Trois.
- Pease, A. et Brewer, P. (2008). The Oprah Factor : The Effects of a Celebrity Endorsements in a Presidential Primary Campaign. *The International Journal of Press/Politics*, 13(4), 386-400. <https://doi.org/10.1177/1940161208321948>
- Pélissier, N. et Marti, M. (2012). *Le storytelling succès des histoires, histoires d'un succès*. L'Harmattan.
- Pépin, C. (2013). *Quand la Beauté nous sauve*. Robert Laffont.

- Perret, C. (1992). *Walter Benjamin sans destin*. La Différence.
- Phillips, S. (2012). *Ismes. Comprendre l'art moderne*. Hurtubise.
- Pignocchi, A. (2012). *L'œuvre d'art et ses intentions*. Odile Jacob.
- Piroux, L. (2010). *Moins que livres. Essai sur l'illisibilité, du livre des Lumières à la boîte de Joseph Cornell*. Éditions Nota Bene.
- Plamondon, É. (2018). *Mayonnaise*. Esplanade Books.
- Poderos, J. (dir.). (2002). *Qu'est-ce que la photographie aujourd'hui ?* BeauxArts.
- Poletti, F. (2006). *L'art au XX^e siècle. I. Les avant-gardes*. Hazan.
- Postman, N. (2011). *Se distraire à en mourir*. Pluriel.
- Pradel, J.-L. (2008). *La figuration narrative*. Hors Série Découvertes Gallimard.
- Pradel, J.-L. (2011). *L'art contemporain depuis 1945*. Larousse.
- Rancière, J. (2004). *Malaise dans l'esthétique*. Galilée.
- René, G. (2019, 29 décembre). L'art est une idée et non un objet. *Le Devoir*, 8.
- Richler, M. (1997). *Les chefs-d'œuvre du musée*. National Gallery of Art.
- Riemschneider, B. et Grosenick, U. (2001). *L'art d'aujourd'hui*. Taschen.
- Ripoll, F. et Roux, D. (1995), *La Photographie*. Les essentiels Milan.
- Rispail, J.-L. (1993). *Les surréalistes. Une génération entre le rêve et l'action*. Gallimard.
- Rojek, C. (2003). *Cette soif de célébrité !* Éditions Autrement Frontières.
- Roque, O. R. (1989). *Arts des États-Unis*. GRÜND.
- Rose, B. (1969). *L'art américain depuis 1960*. Weber.
- Rosenberg, D. (2011). *Art of Flying. Les nouveaux horizons de l'art*. Assouline.
- Rosenberg, H. (1962). *La tradition du nouveau*. Éditions de Minuit.

- Rosenberg, H. (1972). *La Dé-définition de l'art*. Éditions Jacqueline Chambon.
- Rosset, C. (1976). *Le réel et son double*. Gallimard.
- Rouillé, A. (2005). *La Photographie : entre document et art contemporain*. Gallimard.
- Roy, A. (1985). *Le Bri-Collage du Sens* [mémoire de maîtrise, Université Laval, Canada]. Corpus UL. <https://corpus.ulaval.ca/jspui/handle/20.500.11794/57432?locale=fr>
- Roy, A. (1990). De l'image post-moderne. *Protée*, 18(3), 29-39. https://constellation.uqac.ca/id/eprint/2339/2/Vol_18_no_3.pdf
- Roy, A. (1990). *L'Empreinte du Faux* [thèse de doctorat, Université Laval, Canada]. Corpus UL. <https://corpus.ulaval.ca/entities/publication/895eb475-1cfd-4e3f-b004-3035ebb4a88e>
- Roy, A. (2010). *Le « drame humain » chez Pollock et Rotko. Authenticité, subjectivité et quête existentielle dans la peinture abstraite américaine du milieu du 20^e siècle*. [mémoire de maîtrise, Université Laval, Canada]. Bibliothèque et Archives Canada. <https://www.collectionscanada.ca/obj/thesescanada/vol2/QQLA/TC-QQLA-27846.pdf>
- Roy, A. (2017). *Fiction(s) du récit et construction du réel. Étude de la représentation du personnage de « détective privé imaginaire » dans Dreaming of Babylon. A Private Eye Novel 1942 (1977) de Richard Brautigan* [mémoire de maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières, Canada]. Cognitio. <https://depot-e.uqtr.ca/id/eprint/8074/>
- Salmon, C. (2007). *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*. La Découverte.
- Sandler, I. (1990). *Le triomphe de l'art américain. Tome 2. Les années soixante*. Éditions Carré.
- Sandler, I. (1991). *Le triomphe de l'art américain. Tome 3. L'école de New-York*. Éditions Carré.
- Scarpetta, G. (1985). *L'impureté*. Grasset.
- Schlessler, T. (2019). *L'art face à la censure. Six siècles d'interdits et de résistance*. BeauxArts Éditions.
- Séguy-Duclot, A. (1998). *Définir l'art*. Éditions Odile Jacob.
- Serres, M. (1975). *Esthétiques sur Carpaccio*. Hermann.
- Simic, C. (2010). *Alchimie de la Brocante. L'art de Joseph Cornell*. Éditions du Noroît.

- Sohet, P. (2007). *Images du récit*. Presses de l'Université du Québec.
- Sontag, S. (1983). *Sur la photographie*. 10/18.
- Sorlin, P., Ropars-Wuilleumier, M.-C. et Lagny, M. (dir.). (1997). *Art(s) et fiction*. Presses universitaires de Vincennes. DOI : 10.4000/books.puv.251
- Souriau, É., Dufrenne, M. et Revault d'Allonnes, O. (dir.). (1978). *Collages : Revue d'esthétique*, 3-4. 10/18.
- Sterckx, P. (2007). *50 géants de l'art américain. Comment New York a détrôné l'Europe*. Beaux-Arts éditions.
- Sterckx, P. (2010). *Les plus beaux textes sur l'art du XX^e siècle*. Beaux-Arts éditions.
- Street, J. (2004). The Celebrity Politician : Political Style and Popular Culture. *British Journal of Politics and International Relations*, 6(4), 435–452. <https://doi.org/10.1111/j.1467-856X.2004.0014>
- Talon-Hugon, C. (2005). *L'esthétique*. PUF.
- Théofilakis, E. (1985). Condition humaine. L'interface ou la transmodernité. Dans E. Théofilakis (dir.), *Modernes et après. Les immatériaux (IX-XI)*, Éd. Autrement.
- Thrall, A. T., Lollo-Fakhreddine, J., Berent, J., Donnelly, L., Herrin, W., Paquette, Z., Wenglinski, R. et Wyatt, A. (2008). Star Power: Celebrity Advocacy and the Evolution of the Public Sphere. *The International Journal of Press/Politics*, 13(4), 362–385. <https://doi.org/10.1177/1940161208319098>
- Triki, R. (2008). *L'image. Ce que l'on voit, ce que l'on crée*. Larousse.
- Tsaliki, L., Frangonikolopoulos, C. et Huliaras, A. (2011). *Transnational Celebrity Activism in Global Politics*. Intellect Press.
- Uzzani, G. (2010). *L'Art dans les musées de New York*. Éditions Place des Victoires.
- Valéry, P. (1962). *Pièces sur l'art. Œuvres II*. Gallimard.
- Valéry, P. (1962). *Écrits sur l'art*. Club des Libraires de France.
- Van Lier, H. (1980). *L'animal signé*. De Visscher.

- Van Lier, H. (1992). *Histoire photographique de la photographie*. Les cahiers de la Photographie.
- Vergely, B. (1999). *Les grandes interrogations esthétiques*. Les essentiels Milan.
- Vergely, B. (2006). *Petite philosophie de l'esthétique*. Milan.
- Virilio, P. (1980). *Esthétique de la disparition*. Balland.
- Virilio, P. (1988). *La Machine de vision*. Galilée.
- Walter, I. F. (2000). (dir.). *L'Art au XX^e siècle*. Taschen.
- Warner Marien, M. (2011). *100 idées qui ont transformé la Photographie*. Seuil.
- Watzlawick, P. (1978). *La réalité de la réalité*. Seuil.
- Wheeler, M. (2013). *Celebrity Politics*. Polity Press.
- Wood, J. N. et Edelstein, T. J. (dir.). (1996). *The Art Institute of Chicago. Twentieth-Century Painting and Sculpture*. Hudson Hills Press, Inc.
- Zarka, S. (1980). *Art contemporain : le concept*. Presses universitaires de France.
- Zuffi, S., Castria, F., Bonucci, S. et Mazéas, C.-S. (1998). *La peinture moderne*. Gallimard.

2. Bibliographie(s) sélective(s)

2.1 Marcel Duchamp

- Balken, D. B. (2003). *Debating American Modernism. Stieglitz, Duchamp, and the New York Avant-Garde*. D.A.P. Art Publishers Inc.
- Cabanne, P. (1967). *Entretiens avec Marcel Duchamp*. Éd. Pierre Belfond.
- Chavot, P. (2001). *l'ABCdaire du Surréalisme*. Flammarion.
- Coerver, C. (2002). *Painting and Sculpture Highlights*. SFMOMA.
- De Duve, T. (1989). *Résonances du readymade*. Éditions Jacqueline Chambon.
- Duchamp, M. (1976). *Duchamp du Signe*. Flammarion.

Elger, D. (2016). *Dadaïsme*. Taschen.

Hustvedt, S. (2019). *Souvenirs de l'avenir*. Actes Sud/Leméac.

Laverdière, M. (2017). *Fontaine. Variations autour de l'urinoir de Marcel Duchamp*. Les éditions du passage.

Martin, T. (1999). *L'essentiel des surréalistes*. Parangon Publishing.

Mink, J. (1995). *Duchamp*. Taschen.

Rispail, J-L. (1991). *Les surréalistes. Une génération entre le rêve et l'action*. Découvertes Gallimard.

2.2 Shepard Fairey et les Guerrilla Girls

Alvarez Gonzalez, M. (2009). *Les femmes dans l'art*. Hazan.

Ardenne, P. et Maertens, M. (2011). *100 artistes du Street Art*. Éditions de la Martinière.

Chamberlin, L. (2017). *Street Art International. Les plus belles fresques du monde*. Solar.

Clément, É. (2022, 11 juin). Shepard Fairey. L'anti-cynique. *La Presse*.
<https://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/2022-06-11/shepard-fairey/l-anti-cynique.php>

Fairey, S. (2006) *Supply and demand – the art of Shepard Fairey*. Gingko Press.

Fairey, S. et Gross, J. (dir.). (2009). *Art of Obama : Designing the Campaign for Change*. Abrams.

Ferlut, N. et Baudoin, T. (2017). *Artemisia*. Delcourt.

Fives, C. (2020). *Térébenthine*. Gallimard.

Frigeri, F. (2018). *Artistes Femmes*. Flammarion.

Grande, V. et Rossetti, E. (2021). *The women who changed art forever. Feminist art- the graphic*. Graphic Lives.

Gosling, L., Robinson, H. et Tobin, A. (2018). *The art of Feminism*. Chronicle Books.

Hustvedt, S. (2014). *Un monde flamboyant*. Actes Sud/Leméac.

Hustvedt, S. (2019). *Une femme regarde les hommes regarder les femmes*. Actes Sud/Leméac.

Lapierre, A. (1998). *Artemisia*. Robert Laffont.

Martin, N. et Rousseau, E. (2013). *Art et politique*. Éditions Palette.

Mattanza, A. (2021). *Banksy*. Prestel.

Perez, Y. (2020, 11 octobre). Giant Obey portrait d'un artiste politiquemondialement connu. *Beware!* <https://www.bewaremag.com/shepard-fairey-obey-giant/>

Quinn, B. (2017). *Broad Strokes. 15 women who made art and made hisrory (in that order)*. Chronicle Books.

Vander Gucht, D. (2004). *Art politique. Pour une redéfinition de l'art engagé*. Éditions Labor.

2.3 John Heartfield

Ades, D. (1976). *Photomontage*. Chêne.

Agnew, M. (dir.). (2012) *Photomontages between the wars (1918-1939)*. Museu Fundacion Juan March.

Anders, G., Grosz, G., Heartfield, J. et Herzfelde, W. (2012). *L'Art est en danger*. Éditions Allia.

D'Almeida, F. (1976). *Images et propagande. XX^e siècle*. Casterman. Giunti.

Evans, D., Guigon, E., Pérez, C. et Knoery, F. (2006). *John Heartfield. Photomontages politiques 1930-1938*. Éditions des Musées de Strasbourg.

Frizot, M. (1987). *Photomontages. Photographie expérimentale de l'entre-deux-guerres*. Centre national de la photographie.

Gauville, H. (1991, 26 décembre). Heartfield : Montage/Message. *Libération*, 34-35.

Hausmann, R. (1976). *Je ne suis pas un photographe*. Chêne/L'œil absolu.

Herzfelde, W., Strub, H., Pfäfflin, F., Aragon, L. et Roche, D. (1978). *Photomontages antinazis. John Heartfield*. Chêne.

Jentsch, J. (2002). *George Grosz. L'œil de l'artiste*. ADAMBIRO.

Kahn, D. (1985). *John Heartfield. Art and Mass Media, Revolutionary Beauty*. Tanam Press.

Kriebel, S. T. (2014). *Revolutionary Beauty. The Radical Photomontages of John Heartfield*. University of California Press.

Marz, R. (1993). *Heartfield Montiert 1930-1938*. Edition Leipzig.

Richard, L. (1988). *Le Nazisme et la Culture*. Complexe.

Ripoll, F. et Roux, D. (1998). *La Photographie*. Les Essentiels Milan.

Rodari, F. (1998). *Histoire d'un art. Le Collage. Papiers collés, papiers déchirés, papiers découpés*. Skira.

Zervigon, A. M. (2012). *John Heartfield and the agitated image*. University of Chicago Press.

2.4 Barbara Kruger

Aubart, F. (2018). *Écrire des images*. Images Re-vues.

Deutsche, R., Dieckmann, K., Goldstein, A., Heller, S., Indiana, G., Squiers, C. et Tillman, L. (1999). *Barbara Kruger*. MOCA.

Elmaleh, É. (2013). La politique du malaise dans les photomontages de Barbara Kruger. *E-rea*, 10.2. <https://doi.org/10.4000/erea.3015>

Gorner, V., Wagner, H. et Frank-Thorsten, M. (dir.). (2006). *Barbara Kruger. Desire exists where pleasure is absent*. Kerber.

Kruger, B. (1983). *We won't play nature to your culture*. Institute of contemporary art. Kunsthalle Basel.

Kruger, B. (2003). *Money Talks*. Art Publishers.

Kruger, B., Alberro, A. et Foster, H. (2010). *Barbara Kruger*. Rizzoli International Publications Inc.

Linker, K. (1990). *Love for Sale. The words and Pictures of Barbara Kruger*. Harry N. Abrams, Inc. Publishers.

Vettese, A., Kruger, B., Fabbri, P. M. et Pierini, M. (2002). *Barbara Kruger*. Palazzo delle Papesse. Centro Arte Contemporanea.

2.5 Cindy Sherman

Barents, E. et Schjeldahl, P. (1984). *Cindy Sherman*. SCHIRMER/MOSEL.

Bernadac, M.-L., Pagé, S., Michelon, O., Delalande, L., Darrieusecq, M. et Wajcman, G. (2020). *Cindy Sherman*. Hazan.

Danto, A. C. (1990). *Cindy Sherman: Untitled Film Stills*. Rizzoli.

Guégan, S., Madeline, L. et Schlessler, T. (2009). *L'autoportrait dans l'histoire de l'art*. BeauxArts éditions.

Krauss, R. (1993). *Cindy Sherman : 1975-1993*. Rizzoli.

Morris, C. (1999). *The essential Cindy Sherman*. Harry N. Abrams.

Pespini, É. (2012). *Cindy Sherman*. Hazan/MoMA.

Schor, G. (2012). *Cindy Sherman. The Early Works 1975-1977. Catalogue Raisonné*. Hatje Cantz Verlag.

Sherman, C. (1995). *Cindy Sherman. Photographic Work 1975-1995*. Schirmer Art Books.

Sherman, C. (2005). *Working Girl*. Contemporary Art Museum St. Louis.

2.6 Andy Warhol

Aquin, S. (dir.). (2003). *Village global : les années 60*. Éditions Snoeck.

Bockris, V. (1990). *Andy Warhol*. Plon.

Bourdon, D. (1998). *Andy Warhol*. Flammarion.

Chalumeau, J-L. (2000). *Pop Art*. Éditions Cercle d'Art.

Crow, T. (1988). Saturday Disasters : trace et référence de la première période de Warhol. *Artstudio*, 8, 82-92.

Cueff, A. (2009). *Warhol à son image*. Flammarion.

Danto, A. C. (1986). *L'assujettissement philosophique de l'art*. Seuil.

Danto, A. C. (1986) *La transfiguration du banal*. Seuil.

Danto, A. C. (1996) *Après la fin de l'art*. Seuil.

Danto, A. C. (2011). *Andy Warhol*. Les Belles Lettres.

Domino, C. (2001). *Les années Pop*. Hors-Série Découvertes Gallimard.

Dubreuil-Blondin, N. (1980). *La fonction critique dans le Pop Art américain*. Les Presses de l'Université de Montréal.

Francis, M. (dir.). (2001). *Les années pop 1956-1968*. Éditions du Centre Pompidou.

Guilbert, C. (2008). *Warhol spirit*. Grasset.

Honnef, K. (1994). *Andy Warhol 1928-1987. De l'art comme commerce*. Taschen.

Lippard, L. R. (1969). *Le POP ART*. Fernand Hazan éditeur.

Osterwold, T. (1999). *Pop Art*. Taschen.

Puljiz, P-P. et Vecchiet, J.M. (2010). *Warhol. Vies multiples*. CNRS Éditions.

Schaffner, I. (2000). *Andy Warhol*. Éditions de la Martinière.

Shanes, E. (2004). *Warhol. La vie et les chefs-d'œuvre*. Collection Temporis.

Tretiack, P. (1997). *L'Amérique de Warhol*. Éditions Assouline.

Warhol, A. (1977). *Ma philosophie de A à B*. Flammarion.



Figure 82. Barbara Kruger, *Untitled (It's our pleasure to disgust you)*, 1991

3. Liste des illustrations

1984 de George Orwell.

Brown, E. H. (2007). [Reverend Billy lors d'une arrestation]. Flickr.
<https://www.flickr.com/photos/dogseat/378834866>

Chicago, J. (1974-79). The Dinner Party.

Cornell, J. (1954). Box.

Dali, S. (1931). La persistance de la mémoire.

Duchamp, M. (1917). R. Mutt, Fountain.

Duchamp, M. (1919). L.H.O.O.Q.

Duchamp, M. (1920). Rose Sélavy.

Fairey, S. (2006). I'M GONNA KICK YOUR ASS.

Fairey, S. (2008). Hope.

Fairey, S. (2009). Soup Can II.

Fairey, S. (2014). MAKE ART NOT WAR.

Fairey, S. (2019). Bad Reputation.

Gentileschi, A. (1620). Judith décapitant Holopherne.

Gentileschi, A. (1645). Judith et sa servante.

Guerrilla Girls. (1989). Bitches, Bimbos...

Guerrilla Girls. (1989). Body obsessed guys...? ,1989

Guerrilla Girls. (1989). Do women...?

Guerrilla Girls. (1989). The advantages of being a woman artist.

Guerrilla Girls. (1998). Guerrilla and the Elders.

Hamilton, R. (1956). Qu'est-ce qui rend les foyers d'aujourd'hui si différents, si séduisants.

Hausmann, R. (1919-20). Le critique d'art.

Hausmann, R. (1920). Tatlin at Home.

Heartfield, J. (1930). Quiconque lit les journaux bourgeois devient aveugle et sourd. Ôtons les bandages abrutissants.

- Heartfield, J. (1932). Adolf, le surhomme.
- Heartfield, J. (1933). La lumière de l'obscurantisme.
- Heartfield, J. (1934). Mimikry.
- Heartfield, J. (1935). Diagnose (Diagnostic), AIZ, no 34.
- Heartfield, J. (1935). Hourrah, il n'y a plus de beurre.
- Hopper, E. (1957). Western Motel.
- Höch, H. (1919-20). Couper au couteau de cuisine...
- Höch, H. (1919). Da Dandy.
- Kruger, B. (19xx). Untitled (Real or Fake).
- Kruger, B. (19??). I shop therefore I am.
- Kruger, B. (1982). Untitled (We have received orders not to move).
- Kruger, B. (1982). You are not yourself.
- Kruger, B. (1983). Untitled (I am your reservoir of poses).
- Kruger, B. (1983). Untitled (Your Fictions Become History).
- Kruger, B. (1984). Untitled/I shop therefore I am.
- Kruger, B. (1987). Untitled.
- Kruger, B. (1987). Untitled/I shop therefore I am.
- Kruger, B. (1987). Untitled (Tell us something we don't know).
- Kruger, B. (1988). We are not what we seem.
- Kruger, B. (1989). Savoir c'est pouvoir.
- Kruger, B. (1989). Untitled (Your body is a battleground).
- Kruger, B. (1991). Untitled (It's our pleasure to disgust you).
- Kruger, B. (1992). Untitled (A picture is worth more than a thousand words).
- Kruger, B. (1996). Untitled (Look and listen).
- Kruger, B. (1997). Untitled.
- Kruger, B. (2000). Untitled (blind idealism is deadly).
- Kruger, B. (2022). Untitled (Who Becomes a « MURDERER » in Post-Roe America?).
- Schwitters, K. (1919). Sans titre (Mai 191).

Sherman, C. (1977). Untitled Film Still *3.

Sherman, C. (1977). Untitled Film Still *5.

Sherman, C. (1978). Untitled Film Still *10.

Sherman, C. (1978). Untitled Film Still *13.

Sherman, C. (1978). Untitled Film Still *14.

Sherman, C. (1978). Untitled Film Still *15.

Sherman, C. (1979). Untitled Film Still *27.

Sherman, C. (1979). Untitled Film Still *34.

Sherman, C. (1990). Untitled * 228.

Thomas, L. (s.d.). [Bill Talen dit Reverend Billy]. Fog City Journal.
<http://www.fogcityjournal.com/wordpress/1349/electallujah-reverend-billy-takes-on-bloomberg-corporate-hegemony-and-consumerism/>

Warhol, A. (1962). Campbell's Soup Can.

Warhol, A. (1962). Campbell's Soup Cans.

Warhol, A. (1962). Coca-Cola Bottle.

Warhol, A. (1962). Coca-Cola 100.

Warhol, A. (1962). Marilyn Dyptich.

Warhol, A. (1963). Thirty Are Better Than One.

Warhol, A. (1964). Brillo Box.

Warhol, A. (1964). Elvis I & II.

Warhol, A. (1964). Jackie.

Warhol, A. (1964). Marilyn.

Warhol, A. (1964). Sixteen Jackies.

Warhol, A. (1964). Un Elvis.

Warhol, A. (1972). Mao.

Warhol, A. (1972). Untitled (Vote McGovern).

Warhol, A. (1981). Dollar Sign.

Wesselmann, T. (1963). Still Life *30.