

NOUVEAUX ACTES SEMIOTIQUES

Maria Giulia Dondero

Reproductibilité, faux parfaits et contrefaçons : entre fétichisme artistique et goût esthétique

Sommaire :

Introduction
Autographie et aura
Le Parthénon de Nashville
La question éthique du kitsch
Les détails en photographie
Le monument et l'enveloppe corporelle
L'image pieuse
Pour conclure¹⁷

Introduction

Mon travail vise tout d'abord à analyser la relation entre le jugement esthétique qui catégorise quelque chose comme kitsch et l'authenticité et/ou la reproductibilité des objets, c'est-à-dire leur histoire de production. Le niveau de production et reproduction des objets qui ont une ambition artistique doit être pris sérieusement en considération étant donné que le kitsch est toujours lié à une certaine artificialité et inauthenticité (pensons à la miniaturisation et à la multiplication, par exemple, qui sont deux procédures typiques pour rendre kitsch un monument). De plus, comme le disent Moles, Greenberg, et d'autres théoriciens du Kitsch, le kitsch est une conséquence de la reproductibilité et de la standardisation entendue comme déchéance de goût qui, comme le disait Benjamin¹, menace tout à la fois l'art et l'artisanat.

Je ne prendrai pas en considération l'esthétique kitsch, voire les œuvres appartenantes institutionnellement à une certaine esthétique reconnue par le monde de l'art, mais j'essayerai de comprendre les procédures de « Kitschification » et les conditions selon lesquelles se forment et se justifient certains jugements de goût à une certaine période et dans une certaine culture. Cela nous permettra d'envisager que le jugement esthétique est une question interculturelle et que ce qui est considéré comme kitsch en Europe ne l'est pas aux Etats Unis ou en Chine. Le jugement de goût ne peut pas renvoyer à la simple configuration textuelle d'une image ou d'un objet et donc à leurs caractéristiques morphologiques, mais chaque jugement de goût doit être analysé à partir de l'insertion *spatio-temporelle* de l'objet, qui est toujours situé dans une tradition intertextuelle et interculturelle. A ce propos je voudrais partir de quelques considérations qui me sont suggérées par Nelson Goodman et son *Langages de l'art*², essai qui ouvre une réflexion importante – suivie

aujourd'hui surtout par les philosophes Deleuze, Pövillet et Morizot - sur les processus d'interaction entre l'objet et les formes de production et d'usage qui lui confèrent une pertinence artistique. Chez Goodman le jugement esthétique est lié à la distinction entre, d'une part, les arts autographiques, par exemple la peinture, qui rendent pertinent le support matériel de l'objet, et donc le concept d'original, d'unicité et d'authenticité et, de l'autre, les arts allographiques qui utilisent, comme paramètre du jugement, l'« identité orthographique » (*sameness of spelling*), c'est-à-dire une correspondance exacte quant aux séquences de signes, aux espacements et aux signes de ponctuation (c'est le cas de la musique, de la littérature et, d'une certaine manière, de l'architecture). Donc les exécutions correctes de la partition musicale, ou du projet dans le cas de l'architecture, sont toutes des originaux. Toute séquence qui correspond de cette manière à une copie correcte est elle-même correcte et « rien n'est davantage l'œuvre originale qu'une telle copie correcte ». Si elle est *correcte*, elle ne peut être ni imitation trompeuse, ni contrefaçon : elle est forcément un original. Vérifier l'orthographe ou épeler correctement, voilà tout ce qui est requis pour identifier un exemplaire de l'œuvre ou en produire un nouveau. Donc, est-ce que ce qu'on pourra considérer l'effet-kitsch, construit sur la reproduction et l'inauthenticité, comme un jugement de goût pertinent dans le domaine des arts allographiques, où le concept d'original n'est pas contemplé ?

Autographie et aura

Goodman est convaincu que le problème de l'authentification est décisif pour les œuvres autographiques : il est nécessaire de certifier que la main du producteur les a matériellement instanciées, alors que cette certification n'est pas pertinente pour l'identité des œuvres allographiques. Il n'est pas pertinent du tout que la partition musicale soit écrite par la main du compositeur... La reproduction d'une œuvre autographique sera donc considérée un faux, une contrefaçon, alors que la reproduction d'une œuvre allographique sera considérée une exécution ou interprétation. C'est donc dans le domaine de l'autographie qu'on rendra pertinents les concepts d'imitation et de copie. Les copies d'un tableau, par exemple, fussent-elles jugées parfaites par rapport à l'original, seront toujours liées à un effet de répétition dans un espace-temps *autre* et *faux* par rapport à l'original et donc lié à une contrefaçon, et au niveau des morphologies textuelles, et au niveau socioculturel. Ces œuvres picturales seront passibles alors de construire une esthétique kitsch.

En effet, en ce qui concerne les arts autographiques, Goodman déclare que ce qui constitue une différence esthétique peut être *hors d'atteinte de tout regard donné*. Cela signifie que, si on ne peut pas saisir des différences esthétiques entre le tableau original et une copie parfaite au niveau des formes données, on peut par contre les identifier au niveau de l'objet et des traces de sa production. Dans le cas, par exemple, de deux tableaux pareils qu'on ne peut pas distinguer à œil nu, l'original doit être identifié par une certification documentaire extratextuelle ; l'original devient *perceptivement différenciable* de ses copies quand on arrive à connaître son identité historique. Goodman théorise une signification esthétique de l'authenticité liée au *parti pris* qu'une œuvre donnée est *considérée* comme un original. Une fois constaté que l'original est véritablement tel, il semble devenir signifiant pour lui-même, en tant que référence à son histoire de production, au temps et à l'espace de son instanciation, bref, en raison de ce que Walter Benjamin appellerait l'aura, c'est-à-dire une *trace inhérente du passé*. C'est pourquoi Pierluigi Basso, à partir de Benjamin, affirme dans son *Il dominio dell'arte*³ qu'on peut attribuer à l'original de l'œuvre autographique un *surplus de sens*, c'est-à-dire une valeur sémantique *supplémentaire* liée au fait d'être une trace sensible de son instanciation. Tel *excédent de sens* lors de la rencontre avec l'original est dû à la significativité de l'intersection entre le parcours existentiel du sujet récepteur et le parcours historique de l'œuvre. Quand nous rencontrons pour la première fois l'original que nous avons apprécié et étudié à travers des reproductions très fidèles, l'expérience esthétique actuelle ne sera pas du tout provoquée par une nouvelle saisie de la textualité, mais par celle de l'objet, qui est porteur de *l'intersection des présences* entre le producteur et l'observateur. Ces intersections des présences s'expliquent par le fait que les traces de l'instanciation de l'œuvre renvoient à un espace-temps lointain qui se manifeste dans le *ici* et *maintenant* de la réception ; d'ailleurs, l'aura est définie

comme « une trame singulière d'espace et de temps : unique apparition d'un lointain, si proche soit-il »⁴. On pourrait donc affirmer que l'expérience esthétique d'une œuvre autographique *excède* l'expérience esthétique de sa textualité. *Le survenir intensif de l'aura* dérive donc de la relation entre le passé de la production et le présent de l'observation. L'original possède une force indicielle telle qu'il peut s'imposer en tant que texte testimonial de sa propre création⁵. L'original s'auto-valorise, mais valorise aussi l'observateur en tant que témoin de l'acte de témoignage de l'œuvre (et ce sera en effet en prenant en considération les rapports de l'objet avec son origine qu'on analysera l'effet kitsch).

Une autre différence notable entre les arts *autographiques*, comme la peinture, et les arts *allographiques*, comme la musique, est que le compositeur a fini son travail lorsqu'il a écrit la partition, même si ce sont les exécutions qui sont les produits terminaux, tandis que le peintre doit achever le tableau. La peinture est de ce point de vue un art à *une phase* et la musique un art à *deux phases* (partition et exécution), comme l'architecture (projet et réalisation)⁶. On pourrait donc concevoir que dans le cas de l'allographie aucun jugement ne puisse rendre pertinent la question du kitsch ou du mauvais goût, parce qu'une exécution architecturale qui imite une autre exécution n'est à la limite qu'une exécution incorrecte, en raison du fait que la distinction entre original et copie n'est pas pertinente dans le domaine de l'allographie. Bien au contraire, on verra bien que toute exécution architecturale peut acquérir une *autographie d'exécution*, rendre pertinent le concept de contrefaçon, de multiplication fétichiste et donc de reproduction de mauvais goût.

Le cas que j'ai choisi d'analyser en cette occasion concerne donc l'architecture, art à deux phases (projet et réalisation), qui se révèle un art hybride entre autographie et allographie (le projet peut être considéré un texte notationnel, mais la réalisation est à mi-chemin entre un objet original et une exécution). Il s'agit d'une architecture sur laquelle beaucoup de philosophes de l'art et de sémioticiens importants se sont interrogés, non seulement Goodman, mais également Genette dans *L'œuvre de l'art*⁷ et Eco dans *Les limites de l'interprétation*⁸.

Le Parthénon de Nashville

Le Parthénon qui a été construit à Nashville (Tennessee) en 1897 afin de relancer la ville en termes touristiques et économiques possède sans doute l'aspect que le Parthénon d'Athènes (438 a. C.) *devait posséder originellement*. Bien que le Parthénon de Nashville, par rapport à l'état dégradé du Parthénon authentique d'Athènes, possède sans doute plus de caractéristiques propres au projet originel, et puisse même être tenu pour une *copie plus parfaite* de l'original, il est vécu comme une copie de mauvais goût, un exemple de reproduction, ou mieux de contrefaçon, kitsch.

Si l'art architectural est considéré comme allographique selon les distinctions de Goodman, la reproduction de Nashville devrait être plus « correcte » et plus *esthétiquement* « complète » que l'exemplaire d'Athènes. Si on avait le projet originel du Parthénon, on pourrait bien sûr affirmer que l'exécution de Nashville est plus correcte que le monument archéologique très ruiné d'Athènes et, à l'extrême, que l'œuvre de Nashville est un exemplaire/exécution qui a, au moins, la même authenticité légitime que l'œuvre d'Athènes. Mais, de toute évidence, il n'en est rien. En effet, seul le Parthénon d'Athènes est considéré comme saillant d'un point de vue esthétique, c'est-à-dire qu'il est censé avoir une valeur esthétique, alors que celui de Nashville est interprété, par notre culture occidentale, comme une reproduction de mauvais goût, bien qu'au niveau textuel le Parthénon de Nashville soit plus fidèle au projet original que celui d'Athènes. On se rend compte que le jugement esthétique (beau/mauvais goût) n'est pas formulé seulement à partir de la morphologie de l'objet pris en considération, mais aussi de sa *saillance historique*⁹ et, j'oserai dire, de l'intentionnalité du producteur même. Donc, comme on l'a déjà dit au début, le kitsch n'est pas seulement question de propriétés morphologiques de l'objet (et le fait que Nashville est aujourd'hui une exécution plus correcte que celle d'Athènes le démontre). Le kitsch est surtout une question de temps et d'espace, tout d'abord, de production. En effet, on doit considérer que le projet original du Parthénon ne prescrivait pas seulement les mesures et les caractéristiques que l'objet architectural proprement dit devait posséder en tant qu'édifice mais, comme l'affirme Pierluigi Basso dans un article sur l'identité de la ville historique¹⁰, tout projet architectural prescrit *aussi l'espace de la production, voire la zone de construction* qui rend pertinents les rapports analogico-contrastifs entre formants

du paysage et formants de l'édifice, qui sont inhérents à l'effet sémantique et esthétique global de l'œuvre architecturale. Les exemplaires congruents avec le projet d'Athènes devraient être tous situés à la place de l'original, ou dans un espace exactement pareil à celui prescrit par le projet et être construits dans la même période, pour les mêmes fonctions socio-culturelles et religieuses. Le Parthénon de Nashville n'est donc pas une exécution congruente du projet architectural, ce qui veut dire que le projet architectural ne concerne pas seulement l'édifice-texte, mais aussi l'édifice-objet et ses pratiques, c'est-à-dire le paysage autour de lui, ses circonstances historiques –donc, dans notre cas, l'autographie de gestes de production et de *choix uniques*. C'est dire que la signifiante et la valence d'authenticité viennent de la saillance culturelle que certaines solutions acquièrent dans leur dimension historique : les objets doivent être sémantisés et jugés esthétiquement à partir des pratiques socioculturelles impliquées.

On doit se demander dès lors si l'architecture peut être véritablement considérée comme un art allographique. Ou bien se demander si, dans le domaine de l'allographie, mêmes les exécutions correctes peuvent être jugées kitsch, quand elles fonctionnent comme des *doubles* d'une exécution considérée comme *unique*. Il nous semble enfin que l'allographie est seulement une frontière théorique, une limite tendue du fonctionnement des œuvres d'art, qui se manifeste difficilement dans le cas des œuvres architecturales, mais aussi des œuvres musicales qui peuvent être correctes, donc des exemplaires originaux et, en même temps, construire un effet kitsch.

On pourra faire l'hypothèse que le Parthénon de Nashville est interprété par notre culture européenne comme une copie de mauvais goût parce qu'il ne supporte pas les signes du temps, les signes de son implémentation, implémentation qui pour Goodman permet à l'art de rentrer dans la « culture vive » d'une société¹¹. L'implémentation comprend le processus entier de réception et l'expérience esthétique qui y est lié est considérée comme re-figuration de la compétence de l'observateur. Le scandale du cas de Nashville dépend de la nature de la pratique qui l'a instanciée : en effet une nouvelle instanciation n'était *pas du tout nécessaire* : elle apparaît comme quelque chose de capricieux. De plus, le *contexte* du Parthénon de Nashville est *hors contexte*, spatial, temporel et actanciel. On comprend bien, donc, que le jugement qui porte sur le kitsch est un jugement direct de quelque chose qui *n'est pas à sa place dans la tradition*, qui n'a pas d'aura, qui n'est pas enraciné et donc *sans filiation future possible*. La patine qui est absente du Parthénon de Nashville assure au contraire au Parthénon original la possibilité de témoigner d'une continuité temporelle et d'une saturation des intermédiations et des connections énonciatives avec l'origine. Comme l'affirme Fontanille, la patine « assure [...] la présence de l'origine, puisque la chaîne des usages inscrite sous forme d'empreinte assure au moins le sentiment d'une conformité aux programmes, rôles et propriétés inscrits dès le départ dans la structure de l'objet »¹².

La question éthique du kitsch

On juge kitsch le Parthénon de Nashville parce qu'il est un exemplaire non nécessaire de l'œuvre, un exemple de virtuosité construit avec une certaine ostentation artistique, et parce qu'il lance un défi à une ancienne culture, à partir de laquelle s'est développée une grande partie de la culture européenne. Il n'est donc pas considéré seulement comme un scandale esthétique, mais également comme un scandale éthique, parce que ce nouvel exemplaire d'une œuvre ancienne construit aux Etats Unis, manque de toute nécessité sociale. Le scandale est produit par ce déracinement, par le fait que l'édifice apparaît hors contexte, hors temps, hors espace, abstrait de toute exigence et utilité quotidienne, passée, présente et future. C'est la *non nécessité totale* du Parthénon de Nashville qui fait que cette œuvre est considérée comme étant de mauvais goût. Paradoxalement, la totale gratuité de la copie de Nashville l'empêche d'être tenue pour une vraie œuvre d'art, comme si l'œuvre d'art pouvait trouver sa justification et sa légitimation dans son utilité et dans ses raisons sociales et éthiques. Cela nous apparaît moins paradoxal si nous pensons qu'un édifice, même s'il est conçu comme une œuvre d'art, doit toujours avoir une utilité sociale et que le projet ne doit pas seulement rechercher l'équilibre des formes, mais des solutions optimales pour la vie en commun. L'édifice du Parthénon de Nashville, au contraire, ne peut pas être vécu, pratiqué que comme lieu touristique. Personne ne peut l'assumer. On se rend compte que dans ce cas le jugement esthétique semble très lié à un jugement éthique : le kitsch s'auto-dénonce comme acte ostentatoire, virtuose,

sans utilité sociale. Sa réception renvoie à une réception déresponsabilisée, touristique, facile, distraite et à bon marché. Il anesthésie la saillance de la présence : c'est de *l'anonymat éthique*¹³. Comme le cas pris en considération le montre bien, le kitsch se produit toujours par comparaison et contraste, parce qu'il prend toujours modèle sur quelque chose, il est répétition par excellence, il *phagocyte*. De plus, si le Parthénon de Nashville avait été baptisé autrement, nous ne l'aurions peut-être pas jugé si kitsch que ça. C'est à partir du geste ostentatoire, du geste qui se présente comme *substitut* d'un autre, que le jugement du kitsch survient.

Les détails en photographie

Quand j'ai cherché les images des deux Parthénon sur Internet, sur le site Wikipedia, qui est un site ayant des ambitions encyclopédiques, j'ai trouvé beaucoup d'images détaillées de celui d'Athènes : des décorations, des façades différentes, les deux profils mis en comparaison, etc., alors qu'il n'y avait qu'une photo de celui de Nashville, une photo du monument dans sa globalité et aucune image de ses détails, ni de ses décorations. La construction énonciative de ces photos n'est pas innocente par rapport à notre étude. Evidemment, le Parthénon d'Athènes est sémantisé comme un organisme où toutes les parties concourent à sa forme et à sa valence, alors que celui de Nashville n'est qu'une vision frontale, un affiche, une surface sans articulation, sans corps, une surface qui n'est pas susceptible de regards particuliers, particularisants, de profil et surtout de visions détaillées. Tout cela nous aide à expliquer l'échec esthétique du Parthénon de Nashville et son accès à une valorisation kitsch. L'exécution du Parthénon original prévoit des interventions individuelles, artisanales, qui accèdent pleinement au régime autographique, c'est-à-dire les décorations et tous les détails pleins d'imperfections : ce sont justement les imperfections qui manquent au Parthénon de Nashville. En effet dans le domaine des dispositifs kitsch, l'imperfection du modèle phagocyté n'est pas reproduite : les reproductions effacent toujours les signes du temps de l'objet unique et authentique qu'elles copient¹⁴. La disparition des imperfections du nouvel édifice, témoignée par la prise photographique, globalisante, montre que pour l'œuvre de Nashville une vision d'ensemble est suffisante : les décorations se ressemblent toutes, car elles ne sont pas artisanales, elles ne suivent pas une inspiration personnelle et locale : elles suivent juste des prescriptions. Dans le cas du Parthénon de Nashville, la vision du détail ne compte pas du tout : c'est le geste de duplication, *ostension* et *ostentation* artistique qui concerne la praxis énonciative du kitsch.

Ces photos nous montrent que le Parthénon de Nashville présente des chromatismes les plus ressemblants possibles aux anciens. Mais c'est cette recherche de vraisemblance qui dénonce un geste anti-historique. Le kitsch est le résultat de la tentative d'effacer l'écart temporel et spatial. C'est la prétention à construire artificiellement des couches historiques. Cette photographie est emblématique d'une manière de regarder le Parthénon de Nashville, comme si cet édifice était une icône, et non pas une empreinte des inscriptions passées. Au contraire, l'œuvre originale d'Athènes assume sa valeur en raison du fait qu'elle est interprétée comme une syntaxe d'*empreintes* énonciatives soit personnelles, des producteurs ; soit impersonnelles, des observateurs, mais aussi de toute son histoire environnementale, climatique, dont elle témoigne. La patine de l'œuvre d'Athènes est le support d'inscription d'une mémoire collective. L'impossibilité de témoigner d'une vraie patine, comme dans le cas de Nashville, et bien aussi la fausse patine, très utilisée dans les dispositifs Kitsch, montrent bien que les productions kitsch révèlent d'un faire mystificateur, d'un renoncement à l'expérimentation et d'une absence d'aventure : l'aventure qui est typique du sacré¹⁵ de l'expérience esthétique.

Le monument et l'enveloppe corporelle

Jusqu'à maintenant on a affirmé que le kitsch concerne des pratiques de production et de réception plutôt que de morphologies. Pourtant on ne pourra pas nier que le contrat de réception propre à la pratique de sémantisation esthétique de l'original est également lié à sa textualité. Dans le cas du Parthénon d'Athènes, il est lié ni tant ni seulement à sa structure textuelle originale, mais aussi aux transformations intervenues dans la structure textuelle, au fait que le Parthénon original

possède aujourd'hui des imperfections, des signes du temps qui passe et qui construisent la biographie de l'œuvre. A Nashville, en effet, le Parthénon nous apparaît insupportable, faux et odieux car il ne présente pas, sur son enveloppe, des signes du temps : il est évidemment *intempestif*. Dans le cas d'Athènes, l'histoire a autographié le Parthénon en le rendant *irremplaçable* et la patine en témoigne. Comme l'affirme Jacques Fontanille dans son essai sur la patine contenu dans *Soma et Séma* (2004), la patine est :

à la fois une expression du "temps qui passe" inscrit sur la surface extérieure des objets, en même temps que l'expression du "temps qui dure", ce dont témoignent la solidité et la permanence de la matière et de la structure intérieures des objets. Le temps qui passe présuppose le temps qui dure : la perception des effets du "temps qui passe" comme patine repose en effet sur un postulat de permanence et de consistance intérieure de l'objet, sans quoi il n'y aurait plus "patine", mais, tout simplement, usure ou destruction¹⁶.

La patine construit et affirme l'identité du monument, non seulement son origine, comme le fait l'aura de Benjamin, mais témoigne aussi d'une *permanence sans hiatus* : c'est elle qui nous convainc en effet de cette continuité et de cette immuabilité de la présence.

La patine est une enveloppe qui est une interface entre la matière du monument (qui renvoie à ses fonctions), d'une part, le monde extérieur et nous les observateurs, d'autre part. Comment peut-on expliquer l'efficacité de la patine sur notre expérience sensible et sur notre jugement esthétique ? La patine est une enveloppe qui est présente dans le cas d'Athènes et qui montre la vie du monument, le fait qu'il est un organisme vivant, une accumulation, superposition et compaction d'empreintes comme nous le sommes. C'est pourquoi on pourrait faire l'hypothèse (en reprenant la conception de Fontanille) que le monument est formé comme un corps : d'un côté, une structure, des matières et des fonctions et, de l'autre, une enveloppe, par laquelle il communique avec l'environnement. D'un point de vue phénoménologique, donc, on pourrait dire que le Parthénon d'Athènes est *l'enjeu d'une saisie analogique*: nous reconnaissons en ce corps recouvert d'une enveloppe l'équivalent de notre corps, recouvert d'une peau qui a une mémoire et qui communique avec l'extérieur. Ce dispositif est l'analogie de notre chair et de l'enveloppe corporelle et c'est donc en raison de cette même syntaxe figurative qui met en communication le monument et notre corps qu'on pourra expliquer la relation entre esthétique kitsch et absence de patine. Aucun rapport analogique ne se donne dans la relation entre Nashville et notre corps ; à Nashville il y a un appauvrissement de la syntaxe figurative, des rapports inter-actanciels et intercorporels : il reste abstrait.

L'image pieuse

La relation fondamentale entre absence de patine et dispositif Kitsch qu'on vient de souligner dans le cas de Nashville, nous révèle que l'absence de patine témoigne d'une absence de tradition d'usage, voire une absence d'empreinte d'énonciation collective. Mais ce fonctionnement de la patine n'est pas transposable à tous les cas de contrefaçon kitsch.



Prenons un exemple différent et également lié aux effets de patine, mais à un autre type de patine. Prenons un objet typiquement kitsch comme les images pieuses, qui se situent à mi-chemin entre l'objet religieux – considéré comme une relique - et le souvenir touristique, objet à consommer. Les images pieuses représentent des scènes religieuses ou des visages des saints portraitureés avec leurs attributs. Même si elles dérivent leur configuration figurative et plastique de l'iconographie institutionnalisée des saints, ces images pieuses ne sont jamais la reproduction exacte d'un tableau célèbre, mais elles sont plutôt des imitations de *nombreux* tableaux célèbres. On sait très bien que dans le cas de la peinture, art autographique par excellence, il n'existe pas un alphabet de signes, et donc aucun trait du tracé du producteur ne peut être écarté comme contingent, ni aucune déviation considérée comme non-significative. Le fait que dans les images pieuses, donc, la main des peintres est dépourvue de ses saillances stylistiques *caractérisantes* et singularisantes au profit d'une accumulation/soustraction des mains fait que ces petites images sont considérées comme des exemples d'*anonymat stylistique*. La main de l'artiste perd son individualité, devient un topos et cela pour deux raisons : la première est, banalement, située au niveau de l'objet : c'est la reproduction *massive* des petites images, donc leur étendue spatiale ; et la deuxième, située au niveau du texte, est que ces images pieuses sont le résultat iconographique de l'addition, fusion ou soustraction de plusieurs mains et styles créateurs différents. Ces images deviennent donc récurrentes en deux sens : premièrement au niveau de l'objet-image, parce qu'il y a milliers d'exemplaires d'images pieuses diffusées partout, et deuxièmement au niveau de l'iconographie, parce que la configuration textuelle qui appartenait à la peinture devient une iconographie anonyme, qui a été dépourvue de toutes propriétés singulières et caractérisantes, donc autographiques. Le tableau, icône du saint, possède une chair et une enveloppe, c'est dire qu'il est constitué par une substance du faire et par une énergie et un rythme du tracé qui sont des signatures corporelles présentifiées par la représentation ; au contraire, l'image pieuse érode en profondeur la chair de l'icône et de son iconographie, elle en copie seulement l'enveloppe thématique, alors qu'elle transforme l'enveloppe stylistique en la maniérante et en la normalisant. Dans le style de l'image pieuse, les différentes mains des artistes qui ont contribué à la constitution de l'iconographie d'un saint finissent pour se ressembler toutes et elles perdent leur valeur distinctive. C'est l'air de famille construite par la patine. Ici ce n'est pas question seulement de perte d'aura et d'autographie au niveau de l'objet (le tableau est à exemplaire unique et les images pieuses à « exemplaire multiple ») et de sa reproductibilité, diffusion et diffusivité, mais du fait qu'au niveau textuel, dans les petites images, la reposition de l'iconographie du saint par imitation, addition et soustraction stylistique efface l'empreinte de chaque énonciateur individuel. On a comme résultat un anonymat stylistique qui se présente comme une faible mémoire de l'empreinte de *sur-instantiations* indétectables. Cette instanciation originelle et autographique a subi une érosion par

répétition et a enfin construit un *plus petit dénominateur* des compétences des exécuteurs successifs (l'image pieuse est une image qui *fait la moyenne* à partir des mains de différents artistes). L'image pieuse construit un style moyen, une main-moyenne, qui résulte de l'addition/soustraction de toutes les mains qui ont peint une certaine iconographie religieuse. Le mauvais goût dont la petite image est porteuse est plutôt nommable comme un « aucun goût ». Pour le dire avec la catégorie de la distinction de Bourdieu (1972), la petite image n'est construite sur *aucune distinction stylistique*. Si l'image sainte, l'icône du saint renvoie à une image efficace, implémentée, qui survient, l'image pieuse renvoie à une « rien de gout » ou à un goût atone, où n'existent pas de correspondances saillantes. C'est le résultat d'une énonciation répétitive et aplatissante au niveau du texte, qui construit une patine, cette fois discursive et iconographique, un air de famille entre les images pieuses qui les rend indiscernables.

Dans ce cas, la patine entendue comme praxis énonciative collective, est quelque chose qui ne donne plus de garantie sur l'authenticité de l'œuvre unique, et sur sa relation avec notre corporéité, comme c'était le cas de la patine du Parthénon d'Athènes, mais au contraire la patine discursive érode l'acte énonciatif vivant, unique et tonique de l'icône sacrée. Cette érosion a été produite par la praxis énonciative qui construit une suffocation de l'individualité de l'acte de langage original à travers la stratification énonciative du même motif iconographique, thematisation qui devient non seulement un topos, mais qui acquiert aussi une déclinaison figurative faite des récurrences et répétitions (elle cache la possibilité d'attribuer la main individuelle). Le kitsch se produit aussi comme recherche de normalité, de médiateté ou médiocrité - et pas seulement comme acte ostentatoire à la façon de Nashville.

Pour conclure¹⁷

D'une part, la patine renvoie donc à l'intensité de l'identité unique : c'est le cas d'Athènes, de l'autre, et c'est le cas de l'image pieuse, la patine renvoie à une ressemblance de famille, qui concerne soit une communauté d'objets et un gros nombre d'exemplaires qui nivellent l'intensité de l'unicité, soit une homogénéisation stylistique. D'une part la patine est liée à l'ir-reproductible, et donc, à l'œuvre original et de bon goût, de l'autre à une répétition et à une classe de praxis énonciatives récurrentes, voire à une esthétique kitsch. D'une part la patine renvoie à une accumulation d'empreintes sur une substance matérielle, de l'autre à une érosion des saillances discursives.

On pourra donc conclure que, dans le cas de Nashville, c'est l'absence de patine qui rend kitsch cette reproduction parce qu'ici la patine fonctionne comme thésaurisation d'un objet unique (l'histoire et la tradition « authographient » l'objet). Différemment, dans le cas de l'image pieuse, la patine fonctionne comme érosion d'un acte énonciative vivante, unique, tonique, érosion qui dérive de la répétitivité qui fonctionne aussi comme acte profanatoire.

Notes de base de page :

1 Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Allia, 2003 (1936).

2 Nelson Goodman, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Hachette, coll. Pluriel, 2005 (1968).

3 Pierluigi Basso, *Il dominio dell'arte. Semiotica e teorie estetiche*, Roma, Meltemi, 2002.

4 Walter Benjamin, *idem*, p. 70.

5 A ce sujet voir aussi Pierluigi Basso Fossali & Maria Giulia Dondero, *Semiotica della fotografia. Investigazioni teoriche e pratiche di analisi*, Rimini, Guaraldi, 2006, en particulier § 1.5.

6 Lorsque les œuvres ne durent pas, comme dans le chant et la récitation, ou qu'elles requièrent la collaboration des nombreuses personnes, comme en architecture et dans la musique symphonique, une notation permet de transcender les limitations du temps et de l'individu. Ceci suppose bien évidemment que soit établie une distinction entre les propriétés constitutives d'une œuvre et celles qui ne le sont pas. Un langage notationnel donne vie à une persistance de l'inscription : la notation permet dans un certain sens une atemporalité de l'art. C'est-à-dire que la notation et le régime

allographique qui en découle a répondu à une manque de support matériel sur quoi fixer les configurations élaborées et transmises oralement, et a donné une solution au renvoie inévitable du projet exécutif. La notation a données des réponses à la problématique de la permanence culturelle, de la transmission historique des pratiques et des œuvres.

7 Gérard Genette, *L'œuvre de l'art. La relation esthétique*, Paris, Seuil, 1997.

8 Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, Le Livre de Poche Biblio Essais, 1994 (1990).

9 Au contraire en sémiotique on a souvent construit des outils et des instruments capables d'analyser les arts allographiques plutôt que les arts autographiques, c'est-à-dire qu'on a étudié la peinture comme s'elle était un art notationnel, voire allographique. Le texte esthétique a été réduit à une notation, en laissant de coté le plan sensible du texte qui, en revanche, demande à être sémantisé : une sémiotique du corps (Fontanille) peut servir cet objectif. Les études classiques en sémiotique ont analysé des relations entre couleurs, lignes, positions topologiques, sans prendre en compte la façon dont ces relations ont été tracées, la tradition du faire dans laquelle elles s'inscrivent et la façon dont elles circulent et ont été implémentées devant un public. Sur cette question délicate voir les articles recueillis dans Anne Beyaert, Maria Giulia Dondero, Jacques Fontanille (dir.), *Arts du faire : production et expertise, RS/SI*, 2007, à paraître.

10 Pierluigi Basso, "Identità della città, identità dei cittadini", *Equilibri*, n. 1, Bologna, Il Mulino.

11 Voir à ce propos Nelson Goodman, *L'art en théorie et en action*, Editions de l'éclat, 1996 (1984).

12 Jacques Fontanille, *Soma et séma. Figures du corps*, Maisonneuve et Larose, 2004, p. 254 (c'est moi qui souligne, MGD).

13 Je reprend cette définition de l'intervention de Denis Bertrand faite au colloque et intitulée *Kitsch et dérision*.

14 Mais il y a des cas aussi où les « surdétails » produisent des dispositifs kitsch, comme dans les reconstructions de lieux des massacres pour en faire des monuments. Il existe alors deux façons de créer des effets Kitsch : celui d'annuler les détails et les imperfections de l'origine et du modèle, ou bien celui d'en ajouter pour rendre la contrefaçon le plus vraisemblable possible.

15 Sur la relation entre effet-Kitsch et discours du sacré voir Maria Giulia Dondero, *Sovraesposizione al sacro. Semiotica della fotografia tra documentazione e discorso religioso*, Roma, Meltemi, 2007.

16 Jacques Fontanille, *Soma & séma, Figures du corps*, Maisonneuve et Larose, idem, p. 245.

17 J'aimerais bien remercier quelques personnes qui m'ont aidé à m'interroger encore sur le kitsch, au delà de cet article : Jan Baetens, Semir Badir, Pierluigi Basso, Denis Bertrand, Anne Beyaert, Christophe Genin, Françoise Parouty, Herman Parret.

Pour citer cet article :

Maria Giulia Dondero. *Reproductibilité, faux parfaits et contrefaçons : entre fétichisme artistique et goût esthétique*. Nouveaux Actes Sémiotiques [en ligne]. Actes de colloques, 2006, Kitsch et avant-garde : stratégies culturelles et jugement esthétique. Disponible sur : <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=375>> (consulté le 26/11/2009)