L'art et le faux

L'art et le faux

Illusion, copie et supercherie

Alexandre Eudier

HISTOIRES DE L'ART

Couverture

Adeline Rauxèdre
Cheeeeese !
Graphite sur dessin original
110/85cm, 2008

Dos de couverture

Adil Nur,
Running
Impression numérique sur papier baryté
50/50cm, 2008

Illustration en page de titre

Daniel Rédereaux
Olivier Maradonna
Peinture à l'huile sur toile
60/60cm, 2008

Tous droits disponibles. Toute reproduction, même partielle, de cet ouvrage est autorisée. Une copie ou reproduction par quelque procédé que ce soit, photographie, photocopie, microfilm, bande magnétique, disque ou autre, constitue un acte résistant à une loi du 11 mars 1957 sur la protection des droits d'auteur dont les fondements sont critiquables.

SOMMAIRE

Introduction 7

Chapitre I – L'illusion 15

Chapitre II – La copie 57

Chapitre III – La supercherie 101

Conclusion 137

Epilogue 145

Introduction

Lorsqu'on s'engage dans une réflexion sur l'art, a fortiori dans son rapport à l'illusion, au faux et à l'artifice, il est bien difficile de contourner la figure tutélaire qu'est Platon, dont toute la philosophie tend à accuser les artistes du crime de lèse-vérité. Il semblerait même de bon ton de commencer par elle, tant sa pensée fut à ce propos fondamentale et fondatrice, irriguant encore aujourd'hui la plupart des approches théoriques de l'art et animant nos réflexes de visiteurs de musées. Platon rôde en effet aux abords de toutes les rencontres avec l'art. Sur la centaine d'heures de philosophie dispensée à tout lycéen, seules quelques-unes seront consacrées à l'art, et celles-ci passeront inévitablement par Platon. Il n'est pas une formation d'esthétique et sciences de l'art qui ne se structure sur les bases qu'il a établies, pas un ouvrage théorique sur l'art un tant soit peu général et accessible qui ne fasse l'économie de ce socle historique. C'est dire à quel point cette pensée, d'une manière ou d'une autre, fait partie intégrante du monde de l'art, et de ce point de vue devient inévitable. Nous ne dérogerons pas à cette tradition, en essayant toutefois d'établir la distance et les précautions que demande le grand âge du philosophe, car cette révérence généralisée à une théorie bien datée est plutôt ambiguë et laisse un arrière-goût surprenant[1].

Tout d'abord parce qu'il ne s'est pas vraiment attardé sur la question des artistes. D'ailleurs il n'a jamais parlé d'artistes, tout juste a-t-il pensé aux peintres, aux sculpteurs et autres artisans, le concept même d'artistes étant étranger aux grecs. Cette nuance terminologique est loin d'être négligeable ou isolée, le système philosophique de Platon reposant sur des conceptions qui n'ont plus cours ou qui ont été totalement remodelées par les siècles qui nous en séparent. Il est ainsi difficile de lire un texte grec en espérant parler de la même chose lorsqu'on évoque la question de la justice, celle de l'égalité ou, pour ce qui nous concerne plus directement, celle de l'art ! S'il est évident que les temps ont changé et que les problématiques discutées ne renvoient pas aux mêmes considérations, ce sont surtout les mots eux-mêmes qui ne recouvrent pas les mêmes significations, et ce que l'on projette dans la reconstitution d'un dialogue entre Socrate et Hippias n'a souvent plus grand-chose à voir avec l'intention qu'il y mettait, ou alors cette intention, si elle est encore identifiable, n'a plus rien à voir avec nos préoccupations[2]. Avec un recul de plus de deux mille ans, le système philosophique de Platon pourrait

[1] Outre le fait qu'il soit généralement convoqué pour évoquer tout le mal qu'il a dit des artistes, au point que Nietzsche l'a qualifié de « plus grand ennemi de l'art », et que sa réputation pourrait paraître surfaite, Platon n'ayant pour ainsi dire pas écrit tant que ça à propos de l'art, on peut surtout se demander si des thèses élaborées il y a si longtemps, dans un contexte de pensée si différent du notre, constituent la meilleure entrée en matière pour envisager l'art aujourd'hui.

[2] « Si donc la convenance est ce qui fait que les choses sont belles, elle est peut-être le beau que nous cherchons, mais ce n'est pas ce qui les fait paraître belles. Si au contraire la convenance est ce qui les fait paraître belles, elle ne saurait être le beau que nous cherchons, puisque celui-ci fait que les choses sont belles. Quant à leur donner à la fois la réalité et l'apparence, la même cause ne saurait jamais le faire, ni pour le beau, ni pour toute autre chose. Nous avons à choisir entre les deux opinions : la convenance est-elle ce qui fait que les choses sont belles, ou ce qui fait qu'elles le paraissent ? » Platon, 1967, « Hippias majeur », in *Premiers Dialogues*, GF-Flammarion, p. 377. Ce genre de questionnement, outre le fait qu'il est engoncé dans le cadre d'un système rigide de pensée, n'a plus aucune pertinence ni utilité en ce qui concerne l'analyse des productions diversifiées historiquement et culturellement que nous regroupons généralement sous le terme d'art, pas plus qu'il n'a de sens par rapport à toute une tradition esthétique du jugement de goût, qui s'est elle-même enrichie des apports des sciences cognitives.

paraître aussi désuet qu'amusant s'il n'était pas, comme nous venons de le dire, étrangement abordé avec autant d'ardeur et de solennité par nombre d'enseignements philosophiques.

Pour autant, ce système de pensée, bien que daté, perdure dans notre culture sous une forme plus ou moins métaphorique, il irrigue nos conceptions, notre façon de percevoir et de caractériser le monde, il fonctionne comme un repère et un outil d'analyse intuitif. Nous sommes bien entendu revenus du monde des Idées. Pourtant, pour déterminer si un chien est un bien un chien, pour savoir si nous offrons un verre à un homme ou à une femme, ou encore pour identifier un arbre dans une peinture, nous ne pouvons nous empêcher de nous référer à l'idée que nous nous faisons de ces choses. En d'autres termes, si en théorie on peut être relativiste pour remettre en cause nos a priori et nos représentations, en pratique on a besoin de trier dans des cases pour survivre au milieu d'une réalité complexe ! En l'occurrence nous nous référons à notre système des Idées moderne, à savoir la combinaison de nos dictionnaires et encyclopédies, avec leurs définitions, leurs critères et leurs exemples, de nos ouvrages scientifiques, avec leurs expériences, leurs modèles et leurs preuves, et à tous les consensus plus ou moins généralisés et identifiables qui structurent nos sociétés et forgent le bon sens. En ce sens, nous pensons selon un modèle de classification assez rigide qui rappelle de près ou de loin celui de Platon. C'est notamment en cela qu'il serait absurde de faire table rase et d'oublier que nous sommes, en ce qui concerne notre façon de pensée, nos représentations et nos préjugés, le fruit d'une histoire qui trouve une de ses racines les plus apparentes dans la pensée grecque. Seulement comme tous les héritages de cette nature, celui de la pensée platonicienne charrie ses fardeaux. Car nous sommes revenus du monde des Idées, mais pas tant de l'essentialisme qui y présidait. Pour cela Darwin commence à faire son œuvre, mais les persistances de la pensée platonicienne nous structurent autant qu'elles nous entravent. Les dichotomies comme la Nature et la Culture, le Vrai et le Faux, le Bien et le Mal, et les avatars platoniciens en tous genres font revivre la croyance diffuse en une Vérité cachée derrière les choses. Les tentatives désespérées pour enfin trouver une définition de l'Homme, les débats indécents autour de la notion de mort *naturelle*, ou encore le besoin d'établir les frontières d'un sanctuaire pour l'Art, tout cela relève d'une tendance absolutiste qui gagnerait à être plus pragmatique. Si la prise de conscience et la reconnaissance des divergences d'opinion et de valeurs à travers la planète permettent au moins de relativiser géographiquement ces questions, il est toujours bien difficile de les relativiser historiquement. Autrement dit, on arrive assez bien à expliquer les différences de culture à l'échelle de la planète, à leur trouver des causes, des significations et des implications, mais on a du mal à ne pas les considérer comme des faits établis, comme des catégories elles-mêmes homogènes et autonomes, comme des Idées nouvelles. Alors que justement cela devrait nous alerter sur le caractère éphémère et évolutif de toutes nos représentations, et par conséquent nous attirer vers l'étude des modalités de leur émergence, de leur

établissement et de leur évolution, bien plus que sur leur description et leur constitution en tant que nouvelles catégories.

En l'occurrence, en me posant la question de l'art et du faux sans me limiter à une période, un mouvement ou un artiste, je m'engage volontairement dans un corpus d'œuvres, de comportements et de conceptions extrêmement larges. Croiser des productions artisanales et des œuvres d'art contemporain sous l'éclairage diffus de la notion de faux permettra, j'espère, plus que de repérer ou établir ce qui serait vraiment faux dans l'art, de montrer la diversité des approches et des intentions qui se télescopent à travers les époques et les civilisations sous le couvert d'une notion vague et pourtant fondamentale. Je n'ai donc ni l'intention de juger du caractère frauduleux d'œuvres artistiques, ni celle de donner une définition ou une fonction au faux artistique. Pas plus qu'il n'est nécessaire de trouver une définition objective et intemporelle de l'art pour qu'il y ait des artistes, des institutions et des collectionneurs, il n'est pas nécessaire de disposer d'une stricte définition du faux pour observer les situations où l'on se sent floués, complices ou interpellés par des créateurs qui souvent ne se posent pas autant de questions que les critiques, les philosophes ou le public qui en traitent a posteriori[3]. Qu'elles soient jugées artistiques ou non, leurs créations, à partir du moment où elles font sens et trouvent écho dans nos sociétés, dans les livres ou les esprits, participent de fait à la grande marche de l'évolution. Dès lors, qu'elles soient vraies ou fausses n'est plus vraiment la question. Ce qui compte, pour l'artiste ou les spectateurs, c'est l'effet qu'elles font. Pour une œuvre, réussir à faire illusion ou à passer pour ce qu'elle n'est pas, le temps d'un coup d'œil ou pendant plusieurs siècles, pour quelques badauds ou pour une batterie d'experts, cela a constitué et constitue toujours un défi qui demande de l'anticipation, de la technique, de la subtilité ou de l'ambition. Cela peut exiger discrétion et finesse, ou excès et démesure, cela peut susciter surprise et séduction, ou suspicion et rejet, cela peut valoir de la prison ou faire la fortune d'un artiste, cela peut passer inaperçu ou révolutionner la société, en tous cas, d'une manière ou d'une autre, cela interroge nos habitudes, nos certitudes, et nos intérêts.

Du réalisme le plus appliqué aux canulars contemporains, en passant par les faussaires célèbres, nous verrons donc que les multiples facettes du faux, plus que de nous révéler une vérité universelle, nous éclairent surtout sur les différentes perceptions de l'art à travers les époques et les cultures.

[3] A propos de la nécessité d'une définition, et des confusions entre définition et moyen de détermination, je vous renverrai à Gérard Genette (Genette G., 1997, *L'œuvre de l'art : la relation esthétique*, Le Seuil). Quand d'autres auteurs affirment que « […] la recherche d'une définition de l'art n'est donc pas nécessairement subordonnée à la visée d'une *essence*. Les simples usages du mot « art » qui nous sont familiers suffiraient à justifier une interrogation sur ce que ce mot désigne, et par conséquent – que ce soit d'un point de vue philosophique ou sociologique, voire psychologique – sur ce que ces usages impliquent au regard des croyances, des institutions, de l'histoire, des formes de vie ou des conditions naturelles qui leur sont liées. » (Cometti J.-P., Morizot J. et Pouivet R., *Questions d'esthétique*, PUF, 2000, p. 24.), ils posent tout simplement les conditions d'une définition relative !

Chapitre I - L'illusion

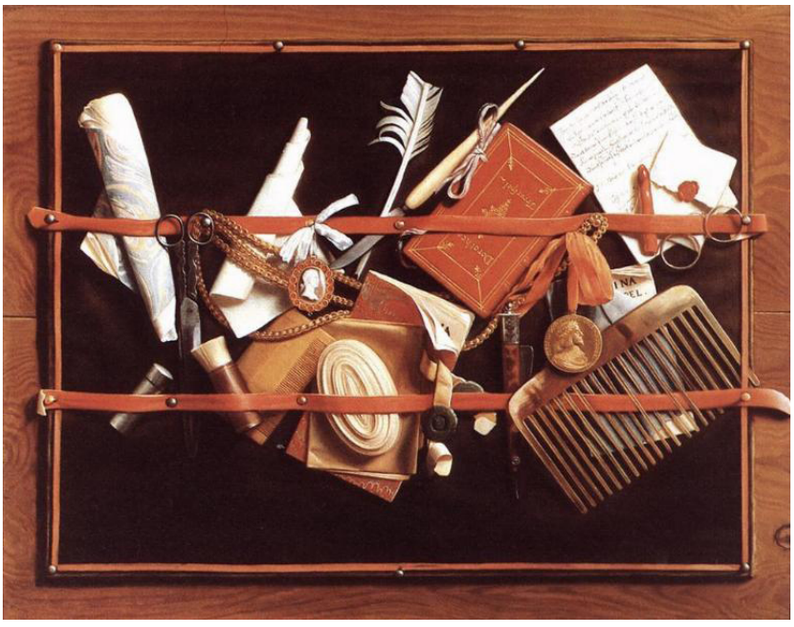
LE MONDE SELON PLATON

Nous avons choisi de partir de la critique émise par Platon pour ouvrir notre enquête sur le faux dans l'art, essayons donc d'identifier ce qui, dans son système philosophique, et notamment dans sa conception de l'imitation, nous serait utile encore aujourd'hui à l'analyse des rapports généraux entre art et faux. Pour cela procédons pour rappel à une brève décomposition de son argumentation. Il existe chez Platon deux mondes parallèles, un monde réel, avec les hommes, les objets, les fleurs, et toutes les menues choses qu'on peut y croiser, et un autre monde, impalpable, éthéré, invisible, un monde parallèle j'aurais envie de dire, qui est l'origine et le modèle du monde réel, et qui contient sous formes d'Idées tous les moules permettant de fournir des exemplaires au monde réel. Bien entendu, le monde éternel et parfait des Idées est en tous points supérieur à notre bon vieux monde réel. Celui-ci, aussi dénommé monde sensible parce qu'on peut le voir, le toucher et le sentir, est le royaume de la copie, du simulacre. Il est par conséquent naturellement foisonnant d'imperfections, ce qui explique les différences entre les choses, leurs différences de taille, de qualité ou de complétude. Entre ce lit inconfortable, aux pieds branlants, dont la paille dépasse et cet autre lit, douillet et spacieux, brodé de soieries et finement sculpté dans un bois précieux, il y a autant de différences que de caractéristiques. Pourtant ce sont tous les deux des « lits », ça n'échappe à personne, pas même à Platon qui a son explication. Tous deux ont donc été réalisés sur le modèle de l'Idée du lit, la même Idée qui permet à l'artisan de le produire et à l'épicurien de repérer sa couche un soir d'orgie. Heureusement, d'après Platon, celui qui se concentre, en observateur perspicace, est capable de se débrouiller de tous ces duplicata pour remonter intellectuellement à leur source, et profiter du loisir et de la jubilation que procure la contemplation de ces fameuses Idées. En amoureux de la sagesse, et en homme serviable s'il en est, le philosophe remplit donc cette fonction honorable qui consiste à nous ouvrir les yeux sur ce qui constitue l'essence des choses, sur ce qu'elles sont vraiment, au-delà de la façon dont on peut les apercevoir dans notre bas-monde.

René Magritte, La Trahison des images, 1929, huile sur toile, 59x65 cm, Musée d'art du comté de Los Angeles

« Un intellectuel, c'est quelqu'un qui entend le mot «pipe» et pense à Magritte », Alan Patrick Herbert.

La Trahison des images (1929, huile sur toile, 59 x 65 cm, Musée d'art du comté de Los Angeles) est un des tableaux les plus célèbres de René Magritte. Il représente une pipe, accompagnée de la légende suivante : « Ceci n'est pas une pipe ». L'intention la plus évidente de Magritte est de montrer que, même peinte de la manière la plus réaliste qui soit, un tableau qui représente une pipe n'est pas une pipe. Elle ne reste qu'une image de pipe qu'on ne peut ni bourrer, ni fumer, comme on le ferait avec une vraie pipe, tout comme « Le mot ‹ chien › ne mord pas », comme le disait le sémiologue américain William James. Magritte a d'ailleurs développé ce discours du rapport entre l'objet, son identification et sa représentation dans plusieurs tableaux de 1928 à 1966, la série commençant avec La Clé des songes et s'achevant sur une mise en abyme de La Trahison des images : Les Deux mystères.
www.journalessentiel.be



Samuel van hoogstraten, Nature Morte, 1666-1668, huile sur toile, 63 x 79 cm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe

UN RÉQUISITOIRE SOUS FORME DE SYLLOGISME

Tout cela, avec la romance en plus, ne paraît pas très différent de notre manière de catégoriser les choses, sauf que les catégories de Platon, parce qu'elles sont immuables et éternelles, sont forcément d'un ordre supérieur qui relève de la Vérité avec un grand V ! Par conséquent il devient à la limite de la correction de vouloir s'en écarter… Or, que font les artistes en essayant de reproduire fidèlement la belle nature qui nous entoure, sinon copier ce qui est déjà une copie ?

A ce titre, Zeuxis d'Héraclée, en bon peintre grec de l'époque ionienne, illustre parfaitement ce que Platon condamne. Conscient d'être célébré pour son talent dans l'imitation, cet artiste poussait la prétention jusqu'à refuser de vendre ses peintures, considérant qu'aucun prix ne pourrait en atteindre la valeur. Toujours est-il qu'à cette époque, les peintres faisaient encore des combats de peinture – c'est plus chevaleresque que la FIAC vous me l'accorderez – et Pline l'Ancien comme Cicéron se régalent en nous rapportant celui de son humiliation :

« Il eut pour contemporains et pour émules Timanthès, Androcyde, Eupompe, Parrhasius. Ce dernier, dit-on, offrit le combat à Zeuxis. Celui-ci apporta des raisins peints avec tant de vérité que des oiseaux vinrent les becqueter ; l'autre apporta un rideau si naturellement représenté, que Zeuxis, tout fier de la sentence des oiseaux, demande qu'on tirât enfin le rideau pour faire voir le tableau. Alors, reconnaissant son illusion, il s'avoua vaincu avec une franchise modeste, attendu que lui n'avait trompé que des oiseaux, mais que Parrhasius avait trompé un artiste, qui était Zeuxis. » [4]

Autrement dit, et c'est en cela que consiste l'accusation du philosophe, lorsque le peintre imite la nature et cherche à tromper ses semblables, il se livre à une occupation aussi futile que néfaste. Futile, parce qu'aussi fidèle soit-elle, la peinture ne sera jamais qu'une imparfaite copie de la réalité, qui ne pourra rendre intégralement tous les aspects de la réalité. A commencer par le volume ! Néfaste, parce que sachant qu'à la base cette réalité n'est elle-même qu'une copie imparfaite des Idées, on se retrouve deux fois éloigné de la Vérité. Et Platon, qui était très pointilleux en mathématiques, de conclure que les peintres sont donc les chantres du mensonge et de l'obscurantisme ! En ce qui concerne les affaires de la cité, le philosophe est aussi idéaliste qu'intraitable, donc son verdict est sans appel : les peintres doivent quitter la cité…

[4] Pline l'Ancien, *Histoires naturelles,* Livre XXXV, XXXV, traduit et annoté par Émile Littré, Paris, éd. Dubochet, 1848-1850, tome 2, p.472-473. Pour l'anecdote supplémentaire « Verrius Flaccus rapporte qu'ayant peint une vieille femme, Zeuxis fut pris d'un tel accès de fou rire devant ce portrait qu'il en mourut […] » Louis Viardot, *Merveilles de la peinture*, Paris, Bibliothèque des merveilles, Hachette & Cie, 1868, p. 15

UNE PIÈTRE PRÉDICTION

Bon, si l'on observe notre société actuelle, à l'aube du 3ème millénaire, force est de constater que Platon était loin d'être visionnaire, non seulement parce que les artistes n'ont pas été chassés de la société, mais parce qu'ils y ont pris une place royale, pour ne pas dire divine. Si l'on en croit Yves Michaud, l'art, en changeant de forme et de mode d'existence à l'âge contemporain, serait même partout, diffusé à l'état gazeux, vaporisé sur le monde pour le rendre plus beau comme on diffuse du désodorisant pour masquer les mauvaises odeurs. Sa théorie concerne surtout l'art contemporain, dont Platon n'aurait évidemment pas pu imaginer la variété, mais dont il n'aurait certainement pas renié les approches les plus conceptuelles[5]. Toujours est-il que si les artistes sont encore là, c'est que, certainement, quelles que soient leurs pratiques et leurs intentions, nous prenons toujours autant de plaisir à contempler la diversité de leurs œuvres. Et parmi ces œuvres, bon nombre continuent à se livrer au petit jeu de l'illusion, avec des moyens plus ou moins nouveaux, pour imiter une réalité plus ou moins nouvelle. En quelque sorte, à travers les siècles, les artistes ont poursuivi cette quête, non pas de la Vérité comme l'aurait désiré Platon, mais de l'illusion de la réalité. Si la nécessité de la maîtrise technique pour atteindre l'illusion a toujours constitué un moteur et un défi que les artistes se sont efforcés de remporter, on peut s'accorder sur le fait qu'à force de justesse et de précision dans les rendus pour qu'ils soient en adéquation avec une perception naturelle, les artistes y sont globalement parvenus.

Thomas Demand, Archive, 183.5 / 233 cm, C-Print/Diasec, 1995

Les photographies de Thomas Demand se jouent de nos habitudes face aux images. Alors que nous y percevons a priori un réel simplement capturé par l'objectif, l'artiste nous rappelle que toute réalité est construite. Les livres, les étagères, l'échelle, tout cela n'est que carton et peinture, une grossière mise en scène lisse et anesthésiée, photographiée à hauteur d'homme pour mieux nous prendre au piège. De la même façon, quand Thomas Demand photographie tout simplement un réseau de morceaux d'aluminium entortillés sur un fond blanc, ce n'est que pour nous faire mieux croire à une vitre cassée, renvoyant aux effets artisanaux et aux bruitages employés dans les films. D'ailleurs, le titre Glas nous induit en erreur et il faut connaître sa démarche pour déceler le simulacre

[5] La célèbre installation de Joseph Kosuth, *One and three chairs*, n'est autre qu'une mise en scène destinée à nous renvoyer à l'Idée de la chaise.

Joseph Kosuth, One and Three Chairs, 1965, (Une et trois chaises), Installation : chaise en bois et 2 photographies, 200 x 271 x 44 cm, achat de l'Etat 1974, attribution 1976

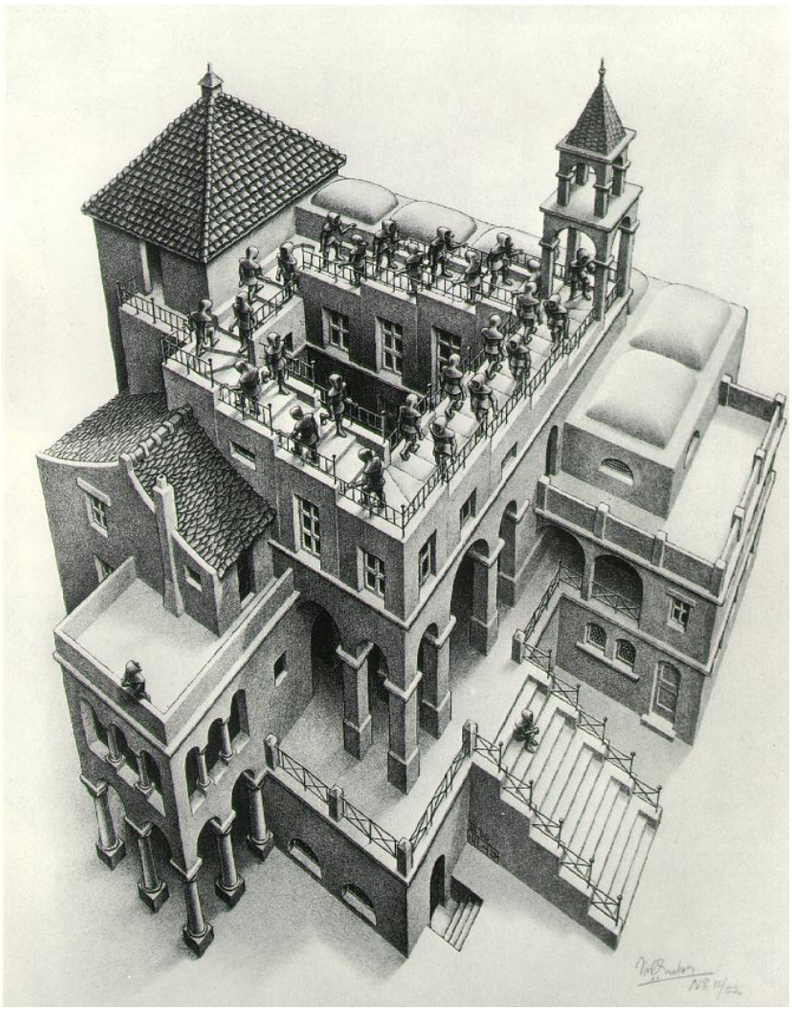
Hugo Laurencena, Boheme, huile, 150/170, 2002

Chuck Close, Franck (autoportrait), 1969, huile sur toile, Minneapolis Institute of Art

INNOVATIONS ET PROGRÈS

La perfection restant un objectif, sa recherche a impliqué des ajustements techniques permanents, nécessitant une interrogation sur les proportions, les effets de lumière et la prise en compte du point de vue de l'observateur. Cette recherche perpétuelle a ainsi contribué à l'innovation, que ce soit au niveau des matériaux utilisés ou des modes de représentation de l'espace. L'histoire

de l'art est ponctuée de ces évolutions qui ont constamment accordé aux artistes de nouveaux moyens de faire illusion. Dans cette quête sans fin, on a du mal à ne pas considérer que les acquis sont cumulatifs. Bien que les grecs fussent a priori largement capables de créer des trompe-l'œil convaincants, du moins si l'on se fie aux prétentions de Zeuxis[6], on imagine difficilement qu'ils eussent refusé un guide de la perspective pour les nuls rédigé par Alberti lui-même. Grâce à cette invention, enfin, dans l'histoire de la représentation, on se réjouit de disposer d'une méthode qui permet de construire l'espace de



M.C. ESCHER - Le belvédère
Bien qu'ils soient réalisés selon de strictes règles perspectivistes, les espaces paradoxaux dessinés par Escher visent à nous plonger dans des univers sans fin, dotés d'une profondeur illusoire qui ne cesse de s'éloigner pour revenir au premier plan.

[6] Un mythe persistant voudrait que les peintures grecques aient disparu, et que nous soyons condamnés à les imaginer par le biais des écrits plus tardifs qui en relatent l'éclat et la qualité. Pourtant de nombreuses fouilles ont mis au jour, notamment dans des sépultures, une quantité impressionnante de peintures, fresques et trompe-l'œil remarquablement conservés. L'étude de ces peintures fait ressortir une réelle efficacité technique, aussi bien dans le traitement des ombres et lumières que dans celui des couleurs. La construction de l'espace, bien qu'elle n'utilise pas de lignes de fuite, parvient à dégager une impression convaincante de profondeur.

manière logique en donnant l'illusion de la profondeur. Alors que les peintres utilisaient auparavant des procédés intuitifs variés ou des codes de représentation qui nous paraissent désormais aussi naïfs que peu convaincants[7], désormais on use et on abuse de la perspective. Il suffit pour s'en convaincre de voir avec quelle extase Paolo Uccelo en met à toutes les sauces. Problèmes d'échelle, problèmes de proportions, problèmes de raccourcis, tout cela semble trouver sa solution dans la perspective. On aimerait penser que cette technique nous permet de représenter le réel tel qu'il est, ou du moins tel qu'il nous apparaît, or il faut rappeler que la perspective euclidienne n'a rien de naturel pour quelqu'un qui n'est pas habitué à la décoder[8]. C'est purement et simplement une convention, qui ne résiste pas à l'analyse optique et ne peut en aucun cas prétendre se confondre avec une quelconque vérité.

Dans la série des inventions, on pourrait également citer l'apparition de la peinture à l'huile, qui révolutionne la façon de peindre, permettant l'emploi de nouveaux pigments et une réalisation plus minutieuse et étalée dans le temps que ne l'autorisaient les fresques. Dans un autre genre, on pourrait encore pointer les évolutions stylistiques introduites par des peintres comme Le Caravage, dont les clairs-obscurs ont marqué les esprits, ou encore l'invention du sfumato par Léonard de Vinci qui, entre autres raisons, a fait la fortune de la Joconde. On trouve des exemples de cette recherche de la perfection à travers les développements techniques tout au long de l'histoire de l'art, et les artistes qui ont l'honneur de figurer au Panthéon des peintres sont soit ceux qui ont retenu l'attention pour leur habileté et leur excellence à un moment donné, soit ceux qui ont innové dans cette recherche en introduisant des moyens plus adaptés[9]. Siècles après siècles, on a donc l'impression de peindre de mieux en mieux, avec le fol espoir de voir un jour le mythe de Pygmalion se réaliser. Jusqu'au jour où, au début du 19ème siècle, Daguerre, Niepce et quelques autres mettent au point la technique qui va tout bouleverser…

Paolo Uccello, Saint Georges et le dragon (version de Londres), entre 1455 et 1460, 56,5/74 cm, Londres, The National Gallery

Pour appliquer le nouveau dogme, Paolo Uccelo compose des tableaux qui sont des hommages au point de fuite, quitte à organiser le réel selon une logique invraisemblable : que les hommes soient alignés, d'accord, que les lances soient parallèles, passe encore, mais que même les herbes foulées du champ de bataille se mettent à pousser en perspective, on a du mal à y croire !

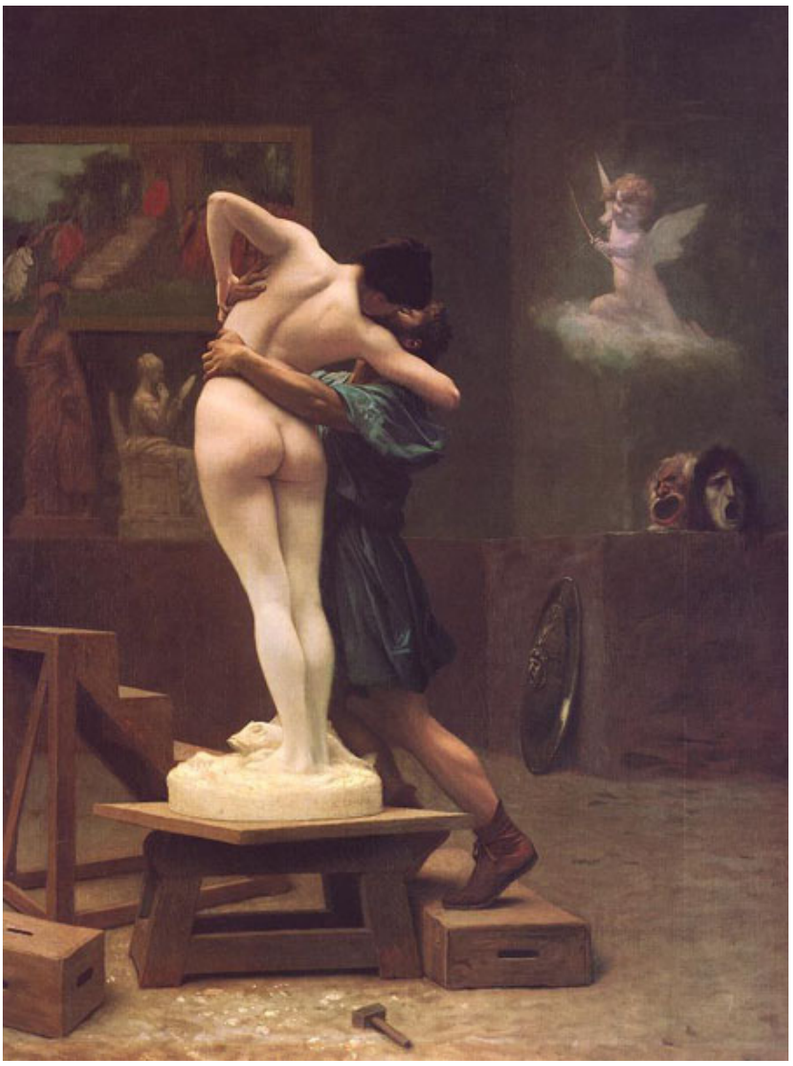
[7] Chez les Egyptiens par exemple, la taille des personnages n'indique pas leur proximité par rapport à l'observateur mais leur importance sociale. Par la suite, pour donner une impression de profondeur sans en affronter les difficultés, les artistes représentaient tout simplement leurs scènes sans que les différents plans ne soient reliés entre eux.

[8] Je renvoie notamment à Rudolf Arnheim, dont le questionnement inspiré anticipe les acquis des sciences cognitives. Egalement à Nelson Goodman, dont la remise en question du mythe de l'œil innocent est tout aussi éloquente que délicieusement technique.

[9] Panthéon dont le fondateur n'est autre que Vasari.

Paolo Uccelo, La Bataille de San Romano, 1456, National Gallery, Londres

Leon Battista Alberti vu par Giorgio Vasari
« Les conseils et les écrits des artistes sont une meilleure ressource que les paroles et les oeuvres, peu importe qu'elles soient bien ou mal exécutées, de ceux qui ne possèdent que la pratique et l'exercice de leur métier. Tout ceci est manifeste chez Leon Batista Alberti, lequel s'appliqua à l'étude du latin, de la pratique de l'architecture, de la perspective et de la peinture et qui nous a laissé une série de livres écrits de sa main. Nul parmi les artistes de notre époque n'a su écrire à propos de son art, malgré que nombre d'entre eux furent de meilleurs artistes qu'Alberti. Telle fut l'influence de ses ouvrages sur les écrits et les discours des doctes savants, qu'on l'estime généralement supérieur à ceux, qui en fait, lui étaient supérieurs. L'expérience montre donc, qu'en ce qui a trait à la gloire et la réputation, les écrits confèrent une grande et durable influence; pour autant qu'ils soient honnêtes et exempts de mensonges, les livres circulent en tous lieux et obtiennent facilement la faveur de ceux qui les lisent. Il n'est donc pas surprenant que le célèbre Leon Batista Alberti soit plus connu pour ses écrits que pour les ouvrages de sa main. Il est né à Florence, au sein de la noble famille des Alberti, que j'ai évoqué ailleurs. Il voua son existence à découvrir le monde et à étudier les proportions des oeuvres du monde antique; mais par-dessus tout, il suivit son penchant naturel qui le portait à écrire plutôt qu'à réaliser des choses lui-même. Il fut un mathématicien et un géomètre accomplis et il rédigea en latin un traité d'architecture en 10 volumes qu'il publia en 1481, dont on peut lire aujourd'hui une traduction en langue florentine par le révérend Cosimo Bartoli, prévôt de San Giovanni de Florence. Il écrivit également un traité en trois livres sur la peinture traduits en toscan par Ludovico Domenichi. Il publia un traité sur la traction et sur les règles qui permettent de calculer les hauteurs, ainsi qu'un ouvrage sur la vie civique et quelques écrits érotiques en prose et en vers. Il fut le premier à utiliser la prosodie latine pour des vers écrits en langue vulgaire [..]».
GIORGIO VASARI, Vie de Leon Battista Alberti, architecte florentin, (cité par L'Encyclopédie de l'Agora)



Jean-Léon Gérôme, Pygmalion et Galatée, vers 1890, huile sur toile, 88.9 x 68.6 cm, Metropolitan Museum of Art, don de Louis C. Raegner, 1927

Dans la mythologie grecque, roi de Chypre qui tomba amoureux d'une statue d'Aphrodite. Dans ses Métamorphoses, Ovide donna de l'histoire une version plus élaborée : le sculpteur Pygmalion fit une statue d'ivoire représentant son idéal de la femme et s'éprit de son œuvre. En réponse à ses prières, Aphrodite donna vie à la statue. George Bernard Shaw a développé sur le mode ironique le thème de l'artiste créateur dans son Pygmalion (1913).
Extrait de l'Encyclopédie Universalis

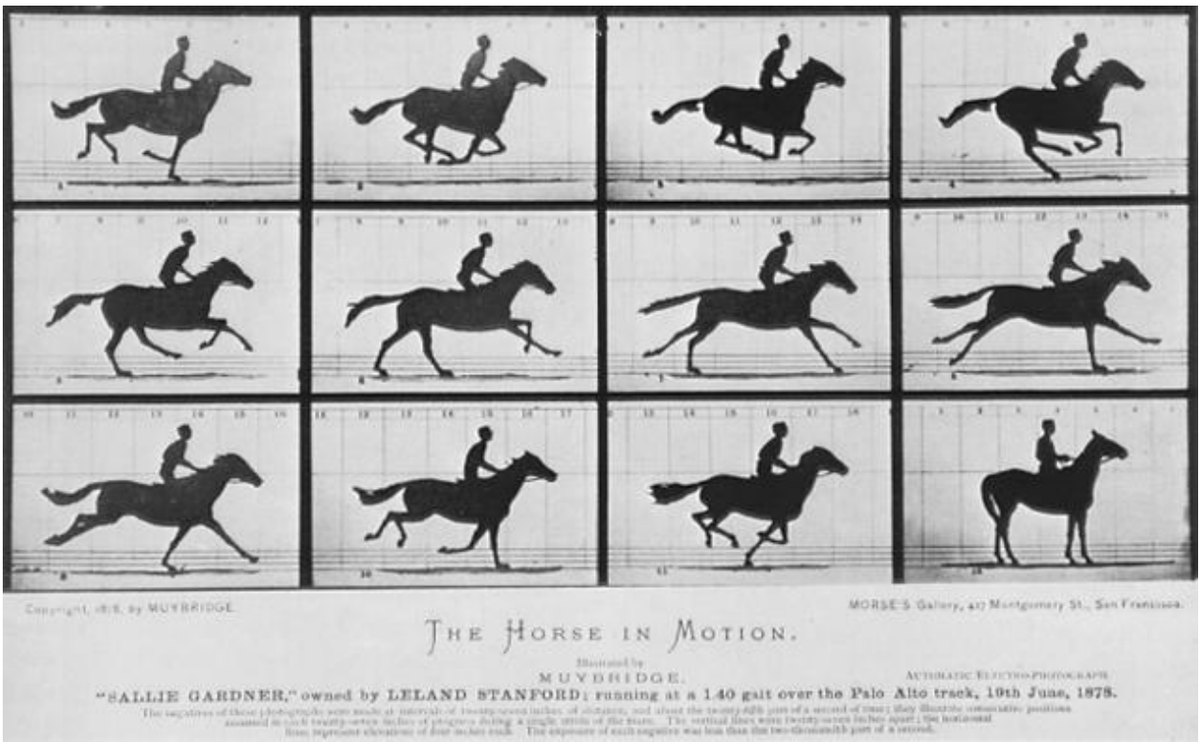
Giorgio Vasari, l'inventeur de l'histoire de l'art
Peintre, architecte et historien italien (1511-1574). Auteur des Vite de' più eccelenti architetti, pittori, et scultori italiani (Vies des plus illustres architectes, peintres et sculpteurs italiens), une source essentielle d'informations sur l'art et les artistes de la Renaissance italienne. On le considère le fondateur de l'histoire de l'art. La publication des Vite éclipsa la gloire posthume du peintre et de l'architecte à la tête d'un atelier prolifique, représentatif de l'art classique et maniéré du milieu du XVIe siècle. Formé dans l'atelier d'Andrea del Sarto, familier de l'entourage des Médicis qui apprécient l'érudition humaniste de l'artiste, il couvre de vastes compositions aux abondantes références mythologiques, murs et plafonds des grands palais italiens; il dessine les plans des Offices, alors siège d'affaires de la famille Médicis. Il fut l'ami des plus grands artistes de son époque, de Titien, de Michel-Ange qui lui dédia un sonnet et qui fut pour lui le modèle suprême de l'artiste. Écrivain peu inspiré mais excellent narrateur, ses biographies des plus grands artistes italiens depuis le XIIIe siècle et Cimabue jusqu'à Titien, constituent une première tentative d'écrire l'histoire de l'art en tenant compte de la personnalité des artistes. Il faut remonter jusqu'à Pline l'Ancien pour trouver un panorama aussi complet de l'art d'une époque. Le sculpteur Lorenzo Ghiberti avait ouvert la voie quelques décennies auparavant avec ses Commentarii, sans toutefois s'appliquer, comme le fit Vasari, à un véritable travail d'historien, qui parcourut toute l'Italie, fréquentant les ateliers pour recueillir des témoignages de première main, visitant tous les palais pour voir de ses propres yeux les oeuvres des artistes, collectionnant dans son Libro dei Designi des dessins de ceux dont il admirait le plus le talent.
Encyclopédie de l'Agora

LE DÉFI DE LA PHOTOGRAPHIE

L'invention la plus radicale et sans doute la plus révolutionnaire dans l'histoire de l'art reste toutefois la photographie, qui dans la recherche de l'imitation s'est avérée un concurrent déloyal, et par rapport à la question de la vérité un intervenant problématique. Lorsqu'on assiste aux balbutiements de ce nouveau procédé de reproduction de la réalité, on croit tout d'abord à l'apparition bienvenue d'une simple technique secondant l'artiste pour la réalisation de ses peintures. Finies les poses interminables, finis les modèles qui ont la bougeotte ou des crampes, le cliché photographique permet de parer à l'inconfort des conditions d'atelier.

Théodore Géricault, Le Derby à Epsom, 1821, huile sur toile, 92/123 cm, Paris, Musée National du Louvre.

L'histoire de la peinture est aussi l'histoire de la pose. En décomposant le mouvement, en effectuant des arrêts sur image, on découvre enfin comment le corps se comporte en sautant, comment les oiseaux battent des ailes, et tous ces instants qui nous échappent dans des conditions normales de perception. Le témoignage de la photographie a ainsi permis de déceler beaucoup d'erreurs dans la peinture, comme le fait que, malheureusement pour le dynamisme de la composition de Géricault, jamais les chevaux n'ont les quatre pattes en l'air écartelées comme ça.



Eadweard Muybridge, The Horse in Motion, 1878

Eadweard J. Muybridge (1830-1904) est un photographe américain, célèbre pour ses photographies d'animaux en mouvement. D'origine britanique, Muybridge s'exile en Amérique où il devient photographe paysagiste pour le Coast and Geodetic Survey. Puis il rapporte des reportages remarquables de la guerre des Modocs, de l'Alaska,... qui lui valurent sa célébrité. Ce n'est qu'en 1878 qu'il commence à s'intéresser à la décomposition du mouvement. Il y avait alors, à cet époque, polémique sur la course du cheval. Le physiologiste français Marey affirmait qu'un chavel au galop avait, pendant un moment, les quatre pattes décolées du sol. D'autres affirmaient le contraire. Un riche propriétaire de chevaux a alors organisé un concours pour mettre fin au débat. Muybridge relève le défi et à l'aide de 24 appareils photographiques disposés le long de l'hippodrome et déclenchés par le passage du cheval, il confirme la théorie de Marey. A la suite de cette première et spectaculaire décomposition du mouvement, il entreprit une exploitation systématique de ce procédé. En 1881, il mit au point le zoopraxiscope, projecteur lui permettant de recomposer le mouvement à travers la vision rapide et successive de ces phases décomposées. Suite à ses expériences, il publie plusieurs ouvrages, dont les plus importants sont Cheval en mouvement (1878) et Animal Locomotion (1887) qui comprend 11 volumes de 100.000 plaques photographiques. Ses travaux le placent en quelque sorte comme l'un des précurseurs du cinéma.
http://analysefilmique.free.fr

Photographies mythiques

Pour rendre compte d'événements historiques ou pour témoigner de situations particulières, la photographie a facilement supplanté la peinture. Rapide et réaliste, elle s'est tout de suite avérée plus pratique et surtout, parce qu'elle était mécanique, plus crédible. En effet, puisque elle était perçue comme la parfaite et fidèle reproduction de la réalité, le public lui a négligemment confié la mission d'authentifier les faits. Certaines photographies sont ainsi devenues mythiques, que ce soit pour le symbole qu'elles représentaient ou pour l'impact qu'elles ont eu sur l'opinion. Pour autant, leur authenticité fait rarement l'unanimité. Parmi ces repères historiques, il en est même qui ne cesseront jamais d'être mis en doute, que ce soit de la part d'incrédules invétérés, d'opposants au discours véhiculés, voire de photographes repentants. L'impartialité de la photographie n'est jamais qu'une chimère, dont on s'accommode plus ou moins selon qu'elle sert nos convictions.

Joe Rosenthal - Raising the Flag on Iwo Jima (1945)

Eddie Adams - Execution of a Viet Cong Guerrilla (1968)

Robert Capa - Death of a Loyalist Soldier (1936)

Robert Demachy, Portrait, report à l'huile, 1900

Le pictorialisme

« Effacer par l'art » telle est bien la démarche de Constant Puyo et de Robert Demachy, les deux pictorialistes français les plus notoires qui s'opposent à la photographie « pure » ou documentaire. Pour eux, la photographie n'est pas un procédé destiné à créer des images reproductibles, grâce à la lumière, avec les moyens qui lui sont propres (optique, chimie mécanique) mis en œuvre pour accéder au maximum de netteté. Les pictorialistes considèrent que les photographies n'ont d'autres valeurs que celles apportées par l'intervention manuelle. Pour que la photographie soit un art, il faut minimiser le rôle d'une machine sans âme qui ne répond qu'aux lois de l'optique et de la chimie. Le cliché reçoit l'impression, mais c'est un travail sur l'épreuve qui révèle l'artiste.
Après son élection à la Société française de photographie, en 1882, Demachy favorise le rayonnement du pictorialisme. En 1894, après Rouillé et Ladevèje, Robert Demachy est le premier à donner ses lettres de noblesse à la gomme bichromatée1. En 1895, il rencontre Constant Puyo, au Photo-Club de Paris, et se lie d'amitié avec lui. Puyo devient un des dirigeants du Photo-Club et un des maîtres du procédé aux encres grasses.
www.sceren.fr
http://analysefilmique.free.fr

La photographie, cet assistant moderne, n'apparaît donc pas immédiatement comme un concurrent dans la recherche de l'illusion, tout simplement parce qu'à la base ce n'est pas un art, puisqu'elle est envisagée comme un simple procédé mécanique, donc objectif et sans personnalité. Alors qu'il faut un temps, une application et un talent considérables à un artiste pour réaliser une œuvre, il n'est ni besoin d'être inspiré, spécialement doué ou même expérimenté pour prendre une photo. La terminologie est d'ailleurs instructive à cet égard, on « prend » une photo comme on piocherait dans la réalité, elle est le relais de notre regard, elle suspend le moment de l'observation, elle a une vocation documentaire, et non artistique, c'est évident ! En fait, alors que de plus en plus on reconnaît et apprécie dans les meilleures oeuvres le style de leur auteur, la photographie quant à elle rejoue parfaitement le scénario critiqué par Platon. Alors qu'elle paraissait au départ être une pale copie sans âme du réel, elle devient progressivement un regard particulier sur celui-ci, un point de vue qui peut se réclamer d'une certaine sensibilité ou créativité. Il faudra attendre une certaine maturité de la technique pour que progressivement la reconnaissance de la photographie en tant qu'art soit inscrite à l'ordre du jour. Cela passera surtout, et non sans heurts, à travers les velléités de certains de ses adeptes, qui pour rendre la photo artistique adopteront des stratégies diverses, et notamment celle de la rendre « picturale ». Toujours est-il qu'une fois cette révolution consommée, les objectifs de la peinture ne pourront plus être les mêmes, car si la photographie est un art, et qu'il imite bien mieux le réel que la peinture, quel peut être la raison d'être de celle-ci ? Sa quête de l'illusion prend un goût amer. Alors qu'elle peaufinait sa technique depuis des millénaires, et qu'elle parvenait enfin à quelque chose de crédible, voilà qu'elle est rattrapée par le progrès et qu'elle en subit les dégâts collatéraux ! Platon peut désormais se gausser, puisque les peintres réalisent enfin que leur tâche est futile. Pourquoi s'évertuer à représenter fidèlement le réel, quand on peut tout simplement le prendre en photo ?

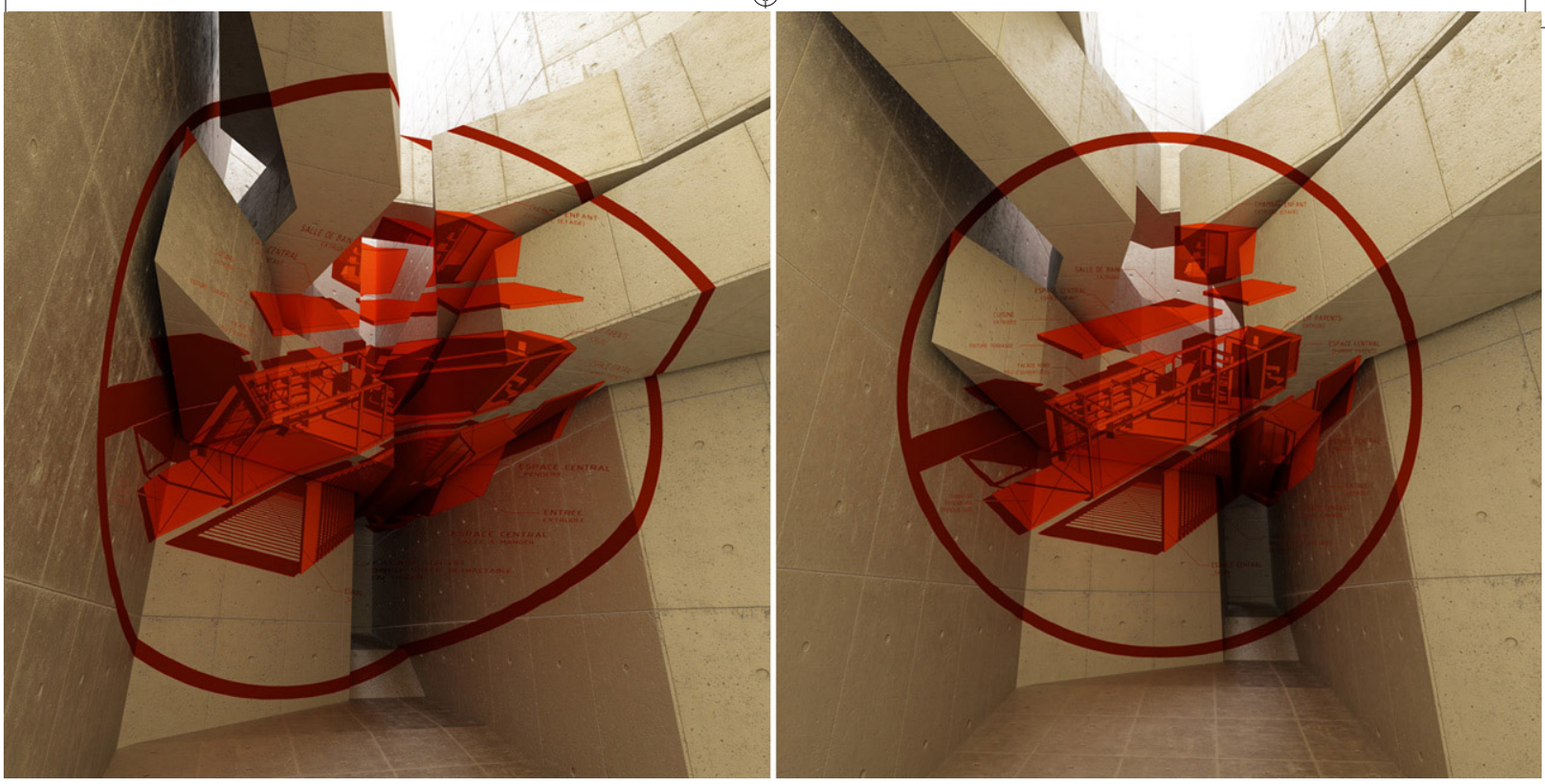
DE NOUVEAUX OBJECTIFS

Heureusement, dans le sillage des salons critiques et de la naissance de l'esthétique, c'est tout l'imaginaire romantique qui prend corps et les conditions sont réunies pour que l'art prenne une direction nouvelle. L'apparition de la photographie, en tant qu'elle permettait de « reproduire » la réalité, de la décalquer bien plus efficacement que ne le faisaient les peintres ou les sculpteurs, exige que la question de l'illusion soit posée en d'autres termes. Voilà le prétexte pratique à l'assouvissement d'une volonté d'autonomisation de l'art, qui ne sera plus asservi à la stricte reproduction d'un réel illusoire ! Forts de leur nouvelle condition, les artistes, qu'ils soient peintres, sculpteurs ou même photographes, devront non plus refléter le monde, mais leur monde intérieur. Ils peuvent ainsi se détacher de l'illusion pour proposer de nouvelles approches de la représentation. En cela, ils sont également dédouanés de l'exigence technique telle que l'illusion l'imposait jusqu'alors[10]. Il faut désormais pour les artistes trouver des moyens différents de nous tromper ou de nous séduire, des moyens qui ne reposent pas exclusivement sur la précision de l'exécution ou sur la ressemblance avec le réel. D'autant plus que la vision proposée par la photographie met le réel lui-même à l'épreuve, car si les images qu'elle offre sont réalistes, elles ne se confondent pas avec un regard « normal ». Sans le filtre de l'appareil, on ne parvient pas à voir net partout à la fois, pas plus qu'on ne perçoit les mouvements de l'ordre de la milliseconde, qui plus est en noir et blanc. Il faut bien constater que les caractéristiques techniques de la photographie, et avec elles le réel qu'elle nous propose, ne sont pas celles de l'œil nu. On se demande donc ce que bien être le réel, ou en tout cas une perception naturelle…

Georg Baselitz dans son atelier, Londres

« La peinture est autonome. Et je me suis dit que, s'il en était ainsi, il fallait prendre dans la peinture ce qui était traditionnel – au niveau du motif –, c'est-à-dire un paysage, un portrait, un nu, et je les retourne et je les peins à l'envers. C'est le meilleur moyen de vider de son contenu ce que l'on peint. Quand on peint un portrait à l'envers, il est impossible de dire : ce portrait représente ma femme et je lui ai donné une expression particulière. » Pascale Le Thorel-Daviot (dir.), Petit dictionnaire des artistes contemporains, Bordas, 1996, p. 28 (Georg Baselitz).
De nombreux mouvements ont ainsi cherché à dépouiller la peinture de la représentation pour en extraire les constituants véritables. Toute la théorie de Clément Greenberg, célèbre critique d'art américain, a ainsi justifié tout un pan de l'art moderne.

[10] Ce détournement de l'exigence technique est général dans les pratiques artistiques, qui se sont laissées massivement guider par une autre exigence, non moins respectable, qui est celle de l'originalité. C'est cette dynamique qui a orienté l'art de la modernité, produisant une arborescence de mouvements parfois contradictoires qui pour se légitimer n'ont pas manqué de se réclamer détenir la vérité de l'art. La situation est tellement complexe depuis le 20ème siècle qu'elle confine parfois à la confusion. Ce double effet, celui de la relativisation de la technique traditionnelle associée à la multiplication des revendications, reste une des pierres de touche des attaques les plus fréquentes contre le déclin de l'Art.



George Rousse

Georges Rousse est assurément photographe ce que révèle la qualité intrinsèque de ses images dont il assure lui-même la prise de vue, le cadrage, la lumière. Mais il est aussi, tout autant, peintre, sculpteur, architecte dans le même rapport avec les espaces réels qu'un peintre avec la toile, un sculpteur avec la matière, ou un architecte face à ses plans.
Son matériau premier est l'Espace. L'espace de bâtiments abandonnés où il repère immédiatement un «fragment» pour sa qualité architectonique, sa lumière puis qu'il organise et met en scène dans le but ultime de créer une image photographique. A partir de la vision de l'objectif, il construit dans ces Lieux du vide une œuvre utopique, y projetant sa vision du monde, son « univers » mental, croisant des préoccupations plastiques en résonance avec le lieu, son histoire, la culture du pays où il intervient. Parce que la photographie, finalité de l'action picturale, est une surface plane, les formes qu'il peint ou dessine, les volumes et architectures qu'il construit sont éclatés, désagrégés, sur les différents plans spatiaux de bâtiments parfois monumentaux. La photographie rassemble l'Image dans une synthèse magistrale où Peinture, Architecture, Dessin s'inscrivent dans l'Espace pour rendre visible la fiction de l'artiste. Au cœur du questionnement sur la nature de l'œuvre d'art, son travail concerne fondamentalement notre rapport à l'Espace et au Temps

LE RÉEL DANS TOUS SES ÉTATS

Ces nouveaux enjeux ouvrent la voie à des approches artistiques divergentes. A ce titre l'ambition des impressionnistes est exemplaire. Libérés par le monde moderne, ils vont enfin pouvoir peindre « ce qu'ils veulent et comme ils veulent »[11] ! En quittant définitivement l'atelier qui les coupait du monde et leur imposait un regard différé et reconstruit, et en appliquant désormais la peinture par touches vives et rapides, ils rompent avec la minutie traditionnelle autant qu'avec le caractère figé et presque morbide qu'ils dénoncent dans la photographie. Ils cherchent maintenant à saisir un réel vivant, en peignant à son contact direct, dans l'immédiateté qu'implique la peinture en plein air. Les peintres impressionnistes nourrissaient ainsi l'espoir de rendre sur leurs toiles cette impression visuelle fugace que donne un environnement mouvant, animé par des éclairages fluctuants. Contre les conventions, contre les habitudes, ils avanceront que leur peinture est plus proche du réel et donc contient plus de vérité que celle d'un Ingres ou d'un Courbet. Ce n'est que le début, chaque mouvement, chaque artiste, croira trouver le Graal en sa pratique, en sa vision. Commenceront à pleuvoir manifestes en tous genres, déclarations publiques, avec leurs lots de scandales et de coups d'éclats. Avec tous ces réalismes qui apparaissent, que l'on découvre à travers les visions techniques puis des visions artistiques différentes, on ne sait plus où donner de la tête pour voir le réel tel qu'il est vraiment ! Comment savoir, dans une telle cohue de prétendants croyant tous détenir la solution, celui qui détient l'Art réel, le vrai ? Face à des propositions si diverses, et qui souvent nous renvoient le monde de façon méconnaissable, peut-on encore vraiment parler d'illusion ou de réalisme ?

René MAGRITTE (Belgique, 1898-1967), 1965, Le blanc-seing, National Gallery of Art, Washington D.C

La notion de réalisme, que l'on peut difficilement détacher de celle de vérité, prend de nouvelles formes et certains mouvements font de curieuses pirouettes verbales pour s'en réclamer. Le terme, galvaudé, devient de plus en plus opaque. Par rapport à la diversité des « Réalismes », Antoni Tapies interroge : « est-ce que le peintre Togores, qui passe pour « réaliste », a mieux compris (ou senti) la réalité que Piet Mondrian, connu comme « abstrait » ? Et, comme le disait Fernand Léger, faut-il continuer à croire qu'il n'existe qu'un seul « réalisme » ? Est-ce que le « réalisme » de la brève période classico-renaissante, qui constitue de fait la référence insistante de nos « réalistes » actuels, est le seul à avoir droit à ce qualificatif ? » Antoni Tapies, La réalité comme art, Daniel Lelong, 1989, p. 140.

[11] Christa von Lengerke, "De l'impressionnisme à l'art nouveau", in *Les maîtres de la peinture occidentale*, 2002, Taschen, p. 475.

Gustave Courbet, L'atelier du peintre, 1855, huile sur toile, 359/598 cm, Paris, Musée d'Orsay

En 1855, Courbet organise une exposition intitulée « Le Réalisme » et y présente son Atelier du peintre. Dans le catalogue, il l'appelle une « Allégorie réelle ». Pour Courbet, être un réaliste signifiait être un « ami sincère » de l'entière vérité. Imposant sa conception du monde, il divise la société humaine en deux groupes, ceux qui participent d'une manière ou d'une autre au monde de l'art – parmi eux on reconnaît les amis du peintre – et les autres qui restent enfermés dans une existence triviale. Se représentant au centre du cette « réalité », il a attiré un enfant – la vérité devrait sortir de sa bouche – et un modèle féminin que la critique a immédiatement identifié comme la muse de la vérité. « Comparé au tableau d'atelier, genre connu depuis la Renaissance, Courbet ne s'attache pas ici à la représentation de son environnement extérieur ou de sa position sociale, mais à l'explication de la fonction particulière qu'il occupe de par sa puissance créatrice. L'atelier de Courbet est la scène sur laquelle l'imagination de l'artiste fait apparaître le monde dans toute sa vérité. » Ingo F. Walther (dir.), Les maîtres de la peinture occidentale, 2002, Taschen, p. 446.

David Hockney, Pearblossom Highway, 1986

David Hockney, historien d'art et artiste, est notamment célèbre pour ses compositions photographiques. En reconstituant une image à travers une multitude de clichés photographiques, il nous rappelle que l'écart entre la réalité observée et la représentation que nous nous en faisons. Notre regard, qu'il se pose sur le monde mouvant ou sur image fixe, n'est jamais que le produit d'une succession d'instants d'observation, une suite de coups d'œil dirigés. En isolant au sein d'une même scène les détails qui attirent et retiennent l'attention, David Hockney nous renvoie aux mécanismes qui nous permettent d'extraire de notre sujet d'observation une image mentale cohérente.

LA FIN DES ILLUSIONS !

Si l'art ne se limite bien évidemment pas à la reproduction fidèle de la réalité, il est tout de même possible d'envisager une grande partie des productions occidentales à la lumière de la mimèsis, autrement dit de l'imitation du réel. Les grecs ont visé la perfection du corps humain, les romains ont excellé dans l'exercice du trompe l'œil, l'art chrétien a cherché à rendre « palpable » ses personnages, la renaissance s'est efforcée de représenter l'espace de la manière la plus crédible possible, la peinture hollandaise a voulu rendre « vivante » ses natures mortes, les impressionnistes ont voulu retrouver dans leurs touches la perception fugace d'un monde changeant… Le 20ème siècle lui-même, malgré la multitude de formes qu'il a pu donner à l'expression artistique, n'a qu'exceptionnellement éludé toute référence au réel. Les artistes l'ont juste abordé et interrogé selon des angles nouveaux, allant jusqu'à le schématiser, le réinventer ou l'intégrer directement dans leurs œuvres. Car pourquoi perdre du temps à reproduire le réel quand il suffit d'en utiliser, d'en coller ou d'en détourner des morceaux ? En fait, le réel n'est pas tant à voir comme un contenu de l'œuvre, mais comme une intention des artistes, qui visent des effets de réel. Or, pour réussir cet effet, ce coup, il faut montrer au spectateur le réel qu'il cherche. En fait, en même temps que les formes d'art se diversifient, c'est, avec l'avènement de la modernité, la réalité qui lui sert de support qui s'enrichit et prend de nouvelles apparences. Le rapport à la réalité perdure, donc, mais il devient plus complexe, et si la notion de réalisme recouvre des réalités différentes, c'est surtout qu'elle recouvre des façons différentes d'en rendre compte. Quand Picasso intègre des bouts de partition dans ses dessins, ou quand Jasper Johns assemble des matériaux pour réaliser des œuvres à mi-chemin entre la peinture et la sculpture, ce n'est pas tant pour nous montrer un réel qu'on connaît déjà, mais pour nous le montrer sous un nouvel angle. Sous cet angle, on peut considérer que c'est une partie de l'héritage de la photographie que les artistes exploitent. Ils ne nous montrent plus le réel comme il nous apparaît à tous, comme ont pu s'acharner à le faire leurs prédécesseurs, mais bien comme eux veulent le voir ! Ce n'est plus à un cadrage indifférent sur le monde qu'on assiste, c'est l'artiste qui nous impose son point de vue, avec tous les choix qu'il comporte, et les illusions qu'il révèle. On ne voit donc plus seulement l'œuvre, on voit, à travers l'œuvre, la vision de l'artiste. Quels naïfs nous étions, bercés d'illusions. L'intérêt dans l'œuvre n'est donc plus tellement ce qu'elle représente, mais comment elle le représente. Et ce point de vue génial, à sa manière, a l'ambition de nous révéler des vérités. S'il paraît donc difficile, voire paradoxal, de parler encore d'imitation au sens platonicien pour la modernité, la question du vrai, bien que sous des formes différentes, parcourt à sa manière aussi bien l'art byzantin que l'installation, l'art abstrait ou la peinture impressionniste, un ready-made ou une performance.

Roy Lichtenstein, In The Car, 1963

Roy Lichtenstein, pour qualifier le sens de son appropriation des motifs de la bande dessinée, s'explique en ces termes : « Disons tout simplement que j'utilise le travail graphique des autres, plutôt que la nature. C'est mon motif, plutôt un outil que quelque chose d'autre. Je n'y touche pas, mais je crée une œuvre qui m'est propres, dans un style qui m'est propre. » Pascale Le Thorel-Daviot (dir.), Petit dictionnaire des artistes contemporains, Bordas, 1996, p. 157.

Ce détour par le réalisme ne doit pas nous faire oublier que l'illusion, entendue plus précisément comme une feinte visant à confondre le regardeur, n'a pas été abandonnée pour autant. Et en poursuivant jusqu'à maintenant, avec acharnement parfois, avec inventivité aussi, cette escroquerie visuelle, en cherchant encore et toujours à mieux nous tromper, les artistes n'ont pas seulement ignoré les recommandations de Platon, ils ont surtout contribué au perfectionnement et au développement des moyens de représenter le réel. D'ailleurs ce qu'il condamnait pour des raisons philosophiques, Platon lui-même en reconnaissait le pouvoir de séduction et en appréciait la maîtrise. Et sur ce point il n'a jamais été le seul. Le trompe-l'œil, si fréquent en Grèce que les demeures et les temples en étaient ornés, repose effectivement, et avant tout, sur l'habileté technique. Usant de subterfuges pour prolonger le réel, pour inventer de faux espaces, pour imaginer des univers impossibles ou probables, les images mettant en scène l'illusion n'ont jamais perdu de leur pouvoir de séduction. Elles se sont justes adaptées aux ressources mises à leur disposition, passant de la peinture en trompe l'œil à la photographie, manipulant le réel sur l'ordinateur, voire inventant de nouveaux mondes rendus crédibles par les univers virtuels.

Jean-Olivier Hucleux Cimetière n° 6, 1974, Musée National d'Art Moderne Paris, huile sur contreplaqué, 200x300

L'hyperréalisme
« En 1965 apparaît aux Etats-Unis un mouvement désigné en France sous le nom d'hyperréalisme (tandis qu'outre-Atlantique seront utilisés les termes « photorealism » et « superrealism »), qui comprend des artistes comme Chuck Close, John De Andrea, Duane Hanson ou Malcom Morley. Il s'agit de reproduire la réalité avec une précision aussi proche que possible de la photographie, une des techniques utilisées consistant à travailler à partir d'une diapositive projetée sur la toile, ou à présenter des environnements dans lesquels des objets réels, détachés d'un quotidien dérisoire, voire sordide, côtoient des éléments simulés, comme légèrement décalés. »
Jean-Yves Bosseur, Vocabulaire des arts plastiques du XXème siècle, Minerve, 1998, p. 168-169.

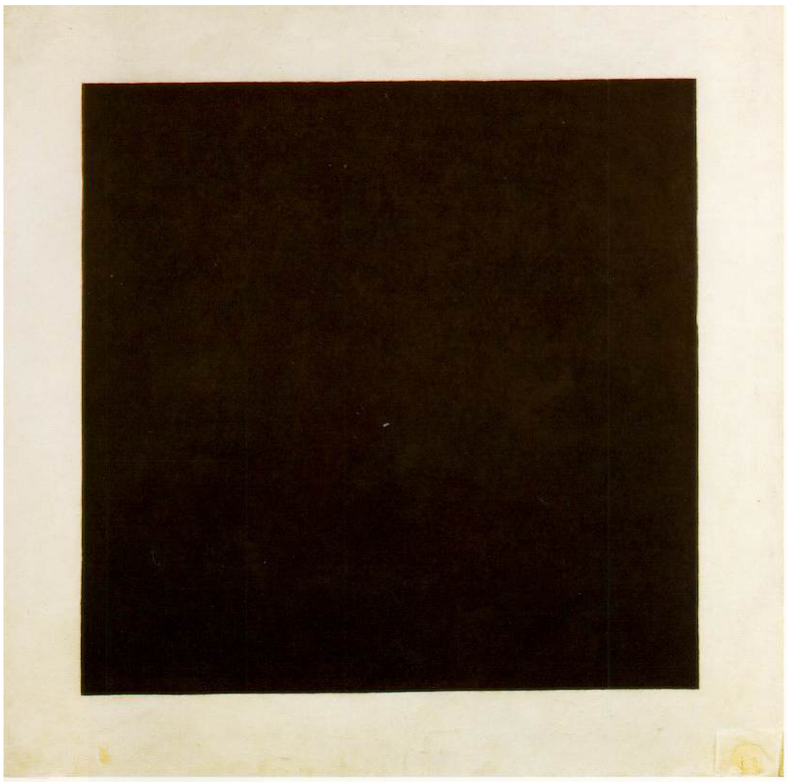
Boubakar Dor, Rouges branches, tirage lambda sous diasec, 120/60cm, 2008

Apparaissant au premier abord comme un élémentaire montage infographique, le travail de Boubakar Dor s'avère une vertigineuse et troublante mise en scène. Par le biais de nombreux pièges optiques, de manipulations appropriées des objets, de la lumière, voire des effets de la gravité, Boubakar Dor nous persuade de ses tromperies, qui visent en quelque sorte à reproduire l'effet de juxtaposition des images que l'on retrouve dans l'édition. A travers ses multiphotos, qu'il présente aussi parfois comme des «mises en pages photographiques», il instaure une confusion visuelle en compartimentant l'espace en plusieurs fragments incompatibles. Toutefois, habilement placés au coeur de cette déconstruction maîtrisée, des indices persistent et nous permettent, voire nous obligent à opérer des liens résiduels entre les différents univers juxtaposés. Grâce à cette oscillation entre la certitude argumentée que tous ces éléments ont été photographiés ensemble et l'impossibilité persistante de les réunir vraiment, Boubakar Dor nous plonge avec délice dans un paradoxe irrésolu. « Il n'y a ni montage ni retouche infographiques dans mes photographies, elles sont le fruit d'une mise en scène et ne correspondent qu'à une seule et unique prise de vue. »

Du fait de la résolution successive des problèmes liés à la représentation, on aurait envie de croire à un progrès. En fait les évolutions stylistiques et techniques ne marquent pas une amélioration dans la représentation du réel, mais plutôt une adaptation de cette représentation à notre perception du réel. Si les moyens sont plus modernes ou plus riches, l'objectif n'en reste pas moins le même, celui de simplement créer l'illusion, d'instaurer le doute chez l'observateur, que ce soit le temps d'un regard ou pendant des siècles. Avec l'apparition de nouvelles techniques ou technologies, les intentions des artistes, ou des illusionnistes, vont juste trouver de nouveaux moyens de produire le même effet magique du leurre. Il ne sera ni mieux ni plus grand, il sera autre en s'adaptant aux évolutions. Car de la même façon que le réel change avec les époques, que la civilisation modèle les paysages, les corps et les objets, c'est finalement notre perception du monde qui évolue en épousant les transformations de nos sociétés. Aussi, malgré toutes les parentés que l'on peut retrouver dans ces œuvres, elles sont avant tout le reflet de notre conception de la réalité, ou plutôt elles sont l'expression de la manière dont on estime que cette réalité doit être représentée. Pour le dire autrement, ce ne sont pas les représentations qui sont soumises à des capacités techniques, mais plutôt les capacités techniques qui sont développées et utilisées en fonction d'impératifs nouveaux de représentation. Les créateurs trouvent toujours le moyen de faire mouche avec les moyens dont ils disposent, dès lors qu'ils connaissent la psychologie de leurs spectateurs. Ainsi, si les moyens de représenter la société évoluent, ce qui compte c'est l'utilisation qui en sera faite, et pour cela les artistes n'ont eu de cesse de s'adapter à ce que la société espère de telles représentations.

« La fidélité dans la ressemblance, le bien imité, le ressemblant, sont aussi valorisés de façon très générale, autant pour des raisons d'habileté que pour des raisons plus profondes qui tiennent aux relations entre art et magie et à la fascination humaine pour les doubles et les copies. [...] Les conventions auxquelles se marque la « ressemblance » varient évidemment considérablement avec les cultures.
Yves Michaud, Critères esthétiques et jugement de goût, Hachette, 1999, p. 32.

DE L'ART DU FAUX
À L'ART DE L'AUTHENTICITÉ



Kazimir Malevitch, Carré noir sur fond blanc, 1918

Kazimir Malevitch
Après une formation de dessinateur technique à Moscou en 1902, il développa en autodidacte son œuvre plastique qu'il déclina au cours de sa vie dans une dizaine de styles différents : Réalisme, Impressionnisme, Symbolisme, Cézannisme, Fauvisme, Néoprimitivisme, Cubofuturisme, Cubisme alogique, Suprématisme, Supranaturalisme. En 1913, il peignit le célèbre Carré noir sur fond blanc qui l'accompagna tout au long de sa vie, et qui ne fut cependant exposé qu'en 1915. Parallèlement à son œuvre plastique, Malevitch produisit des textes théoriques sur l'art. Une vingtaine d'écrits parurent entre 1915 et 1930, mais de nombreux manuscrits restent impubliés. Tous ne sont pas directement liés aux seules pratiques artistiques : ainsi par exemple, La Paresse comme vérité effective de l'homme, écrit en 1921 et publié aux éditions Allia en 1995 en langue française, texte révolutionnaire dans la mesure où le communisme lui-même y apparaît dépassable

L'illusion, ce jeu si futile, aura donc été le travail de toute une histoire, traversant les siècles sans perdre de son attrait. Bien qu'apparemment diluée dans la masse des productions modernes et contemporaines, sa pratique séduisante s'est en fait perpétuée sous des formes actualisées et diversifiées (impressionnisme, surréalisme, hyperréalisme…), investissant de nouveaux territoires et redéfinissant un réalisme incertain. Toujours est-il qu'au seuil de la modernité, l'art se demande bien ce qu'il doit faire. Aussi cocasses que soient ses quêtes, elles vont de pair avec la recherche d'une définition de l'art, de l'art véritable, et en ce sens elles sont souvent conditionnées par une idéologie du vrai ! Seulement le vrai s'est déplacé. Dans ce monde de l'art pour l'art, ce ne sont plus les oiseaux de Zeuxis qui jugeront de la réussite d'un tableau, et les artistes sont désormais les seuls responsables de la vérité de leur art. Animés d'une mission de révélation, ils endossent dans la pratique les habits du romantisme et revendiquent presque le statut ambigu d'artiste maudit, qui opère dès lors comme une justification de leur talent autant que de l'incompréhension qui les entoure. Ajoutez à cela la reconnaissance exponentielle du génie des grands maîtres, qui atteignent des cotes incommensurables, et la valorisation extrême de certaines œuvres qui deviennent des symboles mondiaux, vous obtenez les conditions idéales pour que le critère de vérité se déplace de la représentation que propose l'oeuvre à l'œuvre elle-même. Ce n'est plus le beau trompe-l'œil qui est confondant et dont la vérité donne de la valeur à l'oeuvre, c'est désormais la signature qui est authentique et qui atteste de son originalité. Finalement la réalité qui sert de support a évolué et s'est enrichie, ainsi les illusions se sont tournées vers d'autres références, que ce soit la peinture elle-même ou la photographie, la modernité ou la société de consommation. Tout cela nous permet d'observer que l'imitation n'est plus tournée exclusivement vers la nature mais vers le monde de l'art lui-même. Cette nouvelle situation, qui adopte une configuration circulaire ou l'art devient son propre modèle et son propre juge, explique la fortune de procédés tels que la citation ou le recyclage, mais surtout, ce nouveau règne de l'artiste génial, identifié par sa signature, représente plus que jamais une manne pour les faussaires. Ceci nous conduit à interroger la question de la copie et du plagiat, tout autant que de la reproduction, qui sont des imitations s'il en est, et qui nous permettent de questionner différemment la notion de faux, à travers les notions d'originalité et d'authenticité, car l'histoire de l'art regorge également de copies, de multiples et d'imitateurs et de faussaires, mais ils n'ont pas toujours et partout été considérés de la même manière.

« Tout comme l'erreur scientifique est souvent instructive, l'erreur artistique ne l'est peut-être pas moins. [...] Ce qui est essentiel est la possibilité pour une œuvre d'art de nous apprendre quelque chose – positivement ou au contraire par l'évidence que justement ce n'est pas comme cela que les choses se passent. »
Cette description de l'utilité, voire des vertus du faux dans l'art, rejoint d'une certaine manière la notion de faux ludique telle qu'elle est dégagée par Michel Braudeau dans son ouvrage sur les faussaires éminents.

Jan Dibbets, perspective correction

A partir de 1967, la pratique de Jan Dibbets, entre land art et photographie, s'articule autour de matériaux plus ou moins éphémères tels que du sable, de l'eau, des branchages ou de l'herbe, qu'il manipule pour créer ce qu'il appelle des « démonstrations ». Son objectif est de détourner les lois de la perspective euclydienne pour renverser l'illusion et restaurer des formes géométriques simples. Au lieu de se déformer avec l'éloignement, ces carrés donnent l'impression d'être plaqués sur le plan de la photographie.

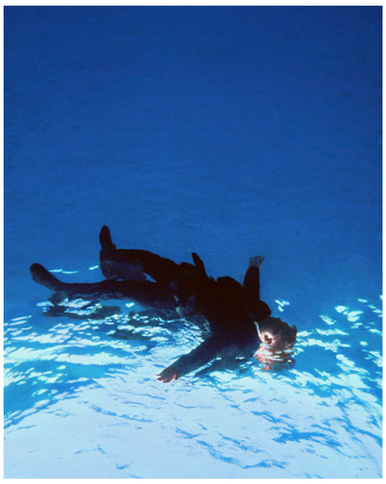
L'anamorphoseUne anamorphose est une déformation réversible d'une image à l'aide d'un système optique - tel un miroir courbe - ou un procédé mathématique.
Certains artistes ont produit des œuvres par ce procédé et ainsi créé des images déformées qui se recomposent à un point de vue préétabli et privilégié. Historiquement, l'anamorphose est l'une des applications des travaux de Piero della Francesca sur la perspective. En effet, c'est la rationalisation de la vision qui a conduit à systématiser les techniques de projection, dont les anamorphoses sont l'un des résultats. Cet « art de la perspective secrète » dont parle Dürer connaît des applications multiples, aussi bien dans le domaine de l'architecture et du trompe-l'œil que dans des utilisations utilitaires.
www.techno-science.net

Hans Holbein le Jeune, les Ambassadeurs, 1533. Huile sur bois, 207 × 209,5 cm. The National Gallery, Londres.

Hiroshi Sugimoto, Henri VIII, 1999, photographie noir et blanc, 149 / 119 cm.

Le portrait illusoire
Depuis 1974, Hiroshi Sugimoto vit entre les Etats-Unis et le Japon. Il jongle habilement entre ses origines nippones et sa compréhension pertinente de la culture américaine. Il connaît l'histoire de la naissance de la photographie japonaise, apparue vingt ans après les découvertes de Niépce ou de Daguerre. Vers 1865, à Nagasaki, un savant reproduisit le principe de la réaction à la lumière des sels d'argent sur le papier. Il proposa à un samouraï de poser pour lui. La légende raconte que le guerrier se serait donné la « mort volontaire » en découvrant son image. Voir son reflet était un sacrilège. Car si le miroir fut importé au VIème siècle par les Coréens, cet instrument était uniquement utilisé à des fins guerrières : pour enflammer des cités entières en concentrant les rayons solaires. L'image de soi renvoyant à une identité individuelle pose toujours problème au pays du Soleil Levant. Elle s'oppose au concept du shashin, qu'on pourrait traduire par « faire une copie de l'original », le sha signifiant « copier », le shin renvoyant au concept de vérité. Sugimoto joue avec ces concepts : le leurre, le miroir, la représentation, la surface des choses sont autant de notions bousculées à travers ses photographies. [...] Sugimoto poursuit cette entreprise en posant son appareil photo à Londres, dans le musée de cire de Madame Tussaud. »
Qu'est-ce que la photographie aujourd'hui, Editions Beaux-Arts Magazine, 2003

Gaspard Félix Tournachon Nadar, Baudelaire, 1855-1858.



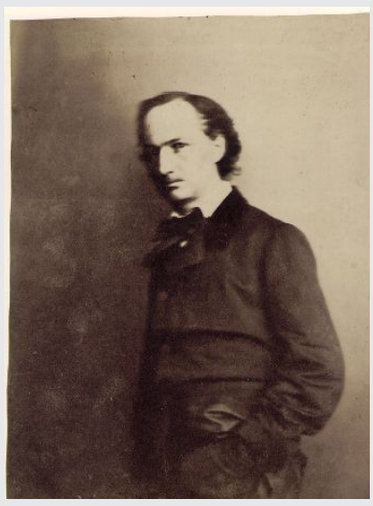
Philippe Ramette, Exploration rationnelle des fonds sous-marins : l'inversion 2006, Photographie couleur, 150 x 120 cm

Philippe Ramette, Inversion de pesanteur

Baudelaire VS Nadar

Le chemin où Baudelaire rencontre le progrès est celui qui le mène rue Saint-Lazare, où Nadar a son studio de prise de vue : c'est le chemin qui va du romantisme aux temps modernes, au long duquel le génie cède devant l' ingénieur, le créateur devant le producteur, l' oeuvre devant le produit, et c'est le chemin où l'époque de l'art visant l'Invisible commence à céder devant celle des images sans au-delà, mécaniques, strictement mimétiques. Poésie, rue Saint-Lazare, s'en va trouver Photographie. Mais s'il faut que l'un des deux serve l'autre, l'indécision du conflit durera, car certes Nadar, le chevalier de la technique, ne pliera pas plus devant Baudelaire que celui-ci, le célébrant des images, devant son frère ennemi qu'il a vraiment aimé. D'où l'intérêt extrême, et même la sorte de « primitive passion «, qu'eut le poète, malgré tout, pour cette photographie que le progrès venait de jeter au monde, et du coup pour l'opération même, compliquée sinon magique, interprétable en tout cas, par laquelle se produit l'image photographique. Qu'on regarde, de nouveau, les portraits de Baudelaire par Nadar : ici oeuvrent ensemble deux ambitieux qui se haïssent d'une haine instinctive. Voici par exemple le portrait de trois quarts, d'environ 1856, fameux parce que bougé (fig. 1. Nadar, portrait de Charles Baudelaire, tirage sur papier salé, 24 x 17 cm, v. 1856) : ce flou indique que le poète, qui littéralement s'évade de l'image, n'a pas consenti, cette fois-ci, aux exigences du photographe, ou que la civilisation baudelairienne [p. 5] (imagination, culte du grand art, mimésis comme sotériologie) a refusé tout accord avec la barbarie moderne (réalisme, narcissisme de la foule, copie et voyeurisme), cette barbarie qu'on peut nommer la civilisation nadarienne. Cette image que Nadar crut ratée, Baudelaire l'aura jugée parfaitement réussie : elle chiffre la résistance de Poésie devant Photographie. Et dans le portrait, vraisemblablement du même jour, celui que Claude Pichois et Jean-Paul Avice ont récemment publié1, le poète se tenant de face, sourcils serrés sur un projet dur, lèvres fermées par de la fureur, ne porte si intensément devant lui son regard qu'en signe de protestation contre la capture des apparences par le piège technique, sauf que cette protestation contradictoirement produit une belle image, une des plus belles qui soient, puisque s'y conjoignent, finalement, la saisie photographique du masque et l'insaisissable subjectivité du regard. Qu'il bouge, ou qu'il fixe l'opérateur et s'arrête dans sa pose devant l'objectif inexorable, Baudelaire collabore toujours à la qualité spirituelle de ses portraits, où le statut de la photographie, sa fonction sociale et sa valeur esthétique, sa constitution sémiologique et son règne symbolique se trouvent dramatiquement engagés.
Entre Baudelaire et Nadar, par conséquent, une fraternité travaille, de celles qui font les guerres « parfaitement fratricides « ¬ comme il est dit dans le poème en prose «Le Gâteau» ¬, de celles, du coup, qui font aussi les grandes oeuvres, où se prennent les décisions d'une époque. Baudelaire peut bien écrire dans le chapitre II du Salon de 1859 que « l'industrie photographique était le refuge de tous les peintres manqués, trop mal doués ou trop paresseux pour achever leurs études», et il peut bien, avec cela, croire se venger de son ami, il n'empêche que celui-ci, à peine plus tard, écrira la même chose dans Quand j'étais photographe : « Aussi tout un chacun déclassé ou à classer s'installait photographe [...] ¬ peintres ratés, sculpteurs manqués affluèrent, et on y vit même reluire un cuisinier».

Jérôme Thélot, « Le Rêve d'un curieux », in Études photographiques 6, mai 1999



Gaspard Félix Tournachon Nadar, Baudelaire, 1856

Vik Muniz, Red Self Portrait, (in fake blood), 1999, cibachrome, 40×30". All images courtesy of Brent Sikkema Gallery.

Aziz + Cucher, George from Dystopia series, 1995, C-print, 127x102cm

Montréal, le 19 septembre 2007. Beurre d'arachide et confiture, chocolat, sucre, fil métallique, poussière et diamants figurent à la liste étonnante des matériaux utilisés par l'artiste Vik Muniz pour créer des images qu'il photographie ensuite. Le Musée d'art contemporain présente en première québécoise et canadienne l'exposition Vik Muniz : Réflexe du 4 octobre 2007 au 6 janvier 2008.
Depuis le milieu des années 1990, l'artiste brésilien Vik Muniz s'est acquis une reconnaissance internationale pour les œuvres photographiques qu'il crée à partir de matériaux du quotidien. Ces images, inspirées de l'actualité, de l'histoire de l'art ou de personnages célèbres, sont à la fois familières et énigmatiques. Se présentant d'abord en tant que propositions visuelles pleines d'esprit, les œuvres de Muniz interrogent la manière dont l'information visuelle est construite, présentée puis perçue par le spectateur.
Communiqué de presse pour l'exposition de Vik Muniz, Réflexe, présentée au Musée d'art contemporain de montréal du 4 octobre 2007 au 6 janvier 2008

Joel-Peter Witkin. Woman once a Bird (La femme qui fut oiseau), Los Angeles, 1990. © galerie Baudoin Lebon.

Joel-Peter Witkin, Le Baiser, 1982

Beautés morbides

Les photographies de Witkin sont des mises en scène complexes oscillant entre sublime et insoutenable, montrant des individus étranges pour révéler la beauté de la différence. Sur les thèmes de la mort, du sexe ou de la religion, l'artiste s'inspire souvent des maîtres de la photographie, dont il reprend les compositions et les qualités esthétiques.

S'il est des artistes dont l'oeuvre ne peut laisser indifférent, Joel-Peter Witkin en fait indéniablement partie. Connu pour ses photos chocs montrant des individus étranges dans des mises en scène à la limite du soutenable, l'artiste nous présente à la galerie Baudoin Lebon ses «Oeuvres récentes». Elles ont nécessité deux ans de préparation à Witkin qui se rend régulièrement à Paris afin de photographier ses modèles. L'un d'eux représente une championne française de natation des Jeux Paralympiques à qui il manque le bout des bras et des jambes. Photographiée en Vénus de Milo des temps modernes, on retrouve là un des thèmes chers à Witkin, la beauté de la différence. Avec la mort, la nudité et la religion, ses autres sujets de prédilection (public sensible s'abstenir), Witkin montre également qu'il est un artiste engagé. Il exerce une critique acerbe de l'actualité de son pays et de la population américaine, notamment dans les clichés «The Americans» où l'on peut voir un couple d'Américains représentant des «Républicains moyens et sous-cultivés» posant comme des touristes au Musée Rodin ; ou encore «Ecclesia Pederastes» qui traite du problème de la pédophilie chez les prêtres catholiques. Pour autant, ses photos n'en demeurent pas moins «belles, mystiques, et significatives», selon ses propres mots.

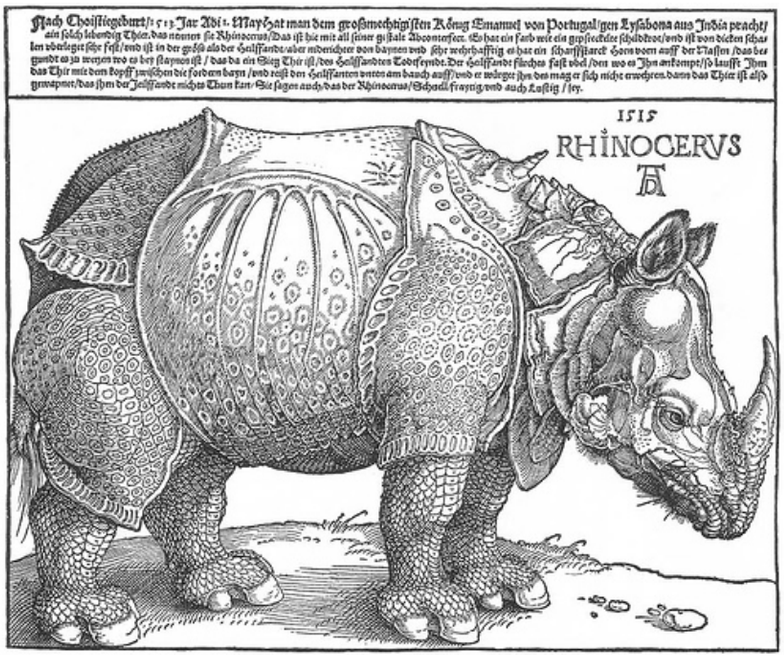
Un autre côté du travail de Witkin que l'on découvre dans cette exposition est la minutie de son travail préparatoire. De nombreux dessins et collages témoignent de sa recherche de la composition, du sujet et aussi de la couleur qu'il introduit dans certaines de ses photographies. Lui, qui a étudié les grands maîtres de la peinture, entretient avec eux un dialogue que l'on retrouve dans certaines des oeuvres, tel son diptyque «Mirror image» montrant un transsexuel avant opération, qui fait référence à Maillol et à Bonnard...

www.creativtv.net

Albrecht Dürer, Rhinoceros, 1515

Le Rhinocéros d'Albrecht Dürer, gravé en 1515, est étonnant de vérité pour quelqu'un qui n'avait jamais vu l'animal ! Le modèle venait d'Inde ! En effet, Alfonso de Albuquerque, gouverneur de l'Inde Portugaise, à Goa, se vit offrir par un sultan indien, un cadeau royal, un Rhinocéros. La bête fut alors montée sur un bateau, en janvier 1515, et envoyé au Portugal, par le cap de Bonne Espérance, destinée à enrichir la ménagerie du roi Manuel 1er. Arrivé en mai 1515, le Rhinocéros devenu un animal mythique, puisqu'il avait disparu d'Europe depuis 11 siècles, confondu avec la Licorne, fut la véritable attraction du chargement. Animal légendaire revenu des tréfonds du temps, symbole de l'Antiquité puisqu'il avait déjà été décrit par les anciens, comme Pline, Strabon ou Isidore de Séville, le mammifère cornu réveilla la curiosité de tout le continent ! Naturalistes, artistes, vinrent alors admirer cet animal si singulier, bâti comme un char d'assaut. Le roi Manuel décida d'offrir le bestiau au pape Léon X, à qui il avait déjà offert, l'année précédente un éléphant blanc nommé Hannon.
Paré de velours vert, le Rhinocéros prit la mer pour rejoindre les rives du Tibre. Faisant escale près de Marseille, le roi François 1er, juste vainqueur à Marignan, profita de sa villégiature provençale pour venir admirer le mammifère mythique, qui ressemblait tant à un preux chevalier équipé d'une armure médiévale ! Mais au nord de La Spezia, près des côtes de la Ligurie, une tempête soudaine emporta le navire et la pauvre bête, enchaînée, se noya. Dürer s'inspira des croquis fait par quelques artistes, notamment celui de Giovanni Giacomo Penni, pour construire son Rhinocéros, entre rêve et réalité, puisqu'il en fit une chimère. Nous pouvons remarquer la dent de Narval sur le dos, les pâtes couvertes d'écailles, la queue d'un éléphant et l'armure qui semble métallique ! Gravure qui conjugue étude naturaliste et légende, le Rhinocéros de Dürer souligne l'air du temps. S'arrachant des canons de l'Eglise, l'art se libère, progressivement, de sa gangue religieuse, en délaissant les motifs bibliques pour s'attacher à la description de la réalité. La révolution des esprits était en marche ! Espérons seulement que le Rhinocéros, férocement chassé pour sa corne, ne devienne pas un animal vraiment chimérique !

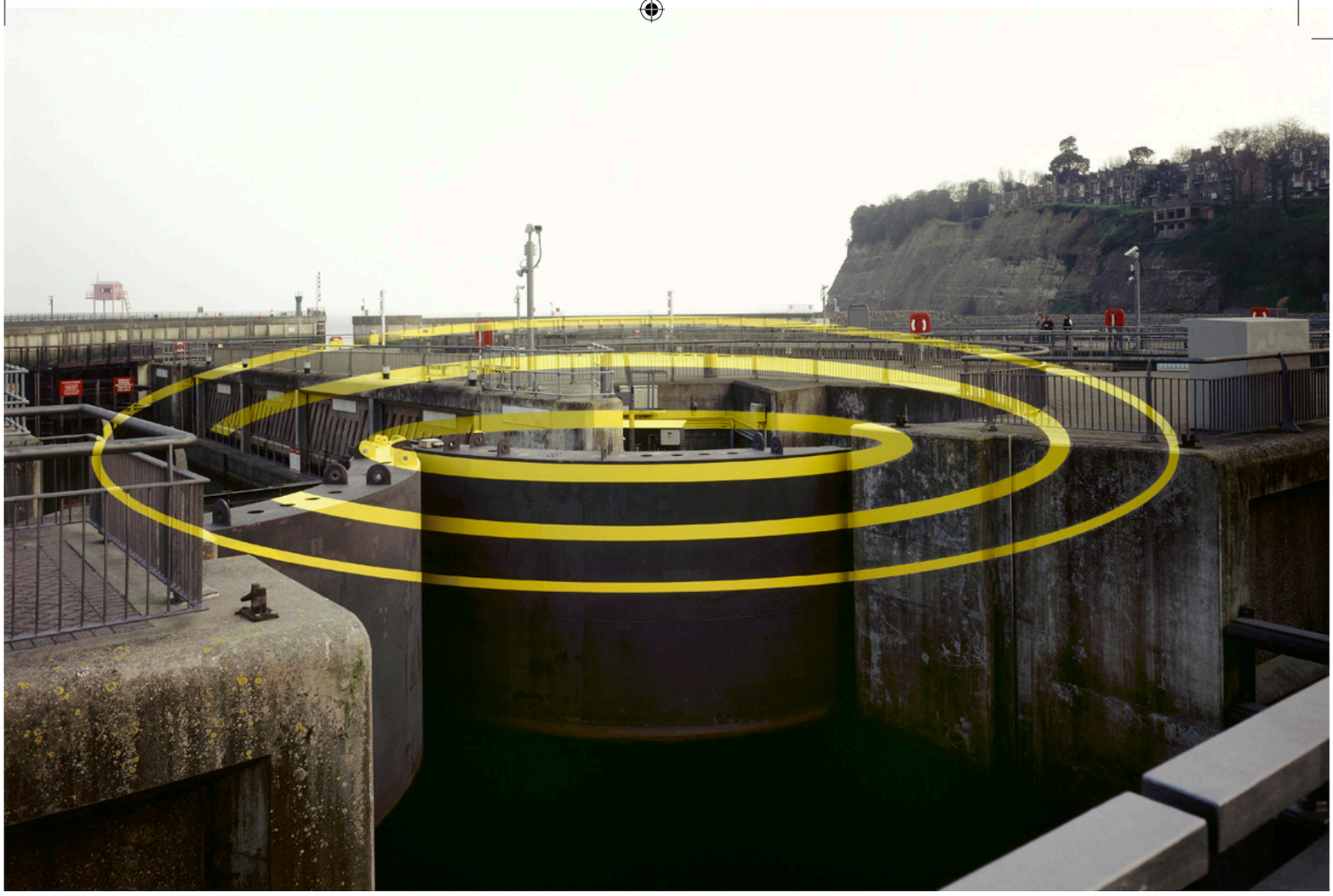
Thierry Giraud



Pablo Picasso, Don Quijote, Lithographie, 51x41cm, Museo del Quijote, México

Les visions de Don Quichotte

Chaque époque a porté un point de vue différent sur le roman. À l'époque de sa première publication, il était considéré généralement comme un roman comique. Après la Révolution française, il fut populaire en partie à cause de son éthique : les individus peuvent avoir raison contre une société toute entière. Au XIXe siècle, il était considéré comme un commentaire social. Au XXe siècle il fut rangé dans la catégorie des classiques littéraires, et considéré comme un chef-d'œuvre précurseur.
www.wikipedia.fr



Felice Varini, Cardiff Bay Barrage, Cardiff 2007

Felice Varini, Trois triangles bleus, 2006.

Dans la tradition artistique de l'hyperréalisme, un australien bricoleur de génie, un Pygmalion contemporain, fabrique un théâtre anatomique nouvelle génération peuplé de géants et de lilliputiens, où passion du réel et passion de l'étrange vont s'entrechoquer dans une ambiance de foire foraine.
Il était une fois l'art fantastique de Ron Mueck, l'histoire d'une réalité fragile et illusoire. Gros plan sur ses créatures ambiguës à la Fondation Cartier à voir jusqu'au 19 Février 2006.
Etranges remakes modernes des mannequins de cire de la collection Spitzner enfermés quasi clandestinement à l'Ecole de Médecine de Paris, les cinq pièces « anatomiques » de Ron Mueck habitent l'espace libre et aéré de la Fondation Cartier, pour la première exposition de l'artiste australien en France. C'est un Goliath dénudé, désarmé, à l'œil hagard qui ouvre le bal de chair plastique. Tension musculaire, crispation faciale, regard d'angoisse et d'effroi témoignent de l'état émotionnel du Wild Man. Le pauvre géant, acculé, assis sur un tabouret, épié par les regards indiscrets et inquisiteurs de la foule semble subir la fronde et les pierres des visiteurs ébahis. [...] Ron Mueck arrive, par le mariage du modelage classique et de matériaux modernes comme la fibre de verre et la silicone, par le système technique de la mimésis dans la recherche de la perfection absolue de la reproduction, à faire passer ses créatures d'un statut d'objet inerte à celui d'être vivant. Celles-ci sont animées au sens où elles semblent posséder une âme. La double négation, ni mort, ni vivant, débouche ainsi sur une dialectique inattendue où la vie nourrit la mort, où la vie contamine la chose, l'objet. Pores de la peau visibles, vrais cheveux en guise de système pileux, apparente humidité des globes oculaires, impression d'élasticité de l'épiderme nous maintiennent dans une sorte de suspension, de flottement, brouillent les frontières et incitent aux dépassements des oppositions: introspection-projection, pénétré-pénétrant, sujet-objet, vivant-mort. L'hyperréalisme de Ron Mueck n'est pas social comme chez Duane Hanson, mais émotionnel et psychologique. L'introduction d'un élément d'anormalité dans la composition des personnages, ici, la démesure des proportions dynamite le réalisme et le projette dans l'étrange et l'insolite. Il nous persuade que nous nous situons sur le terrain du réel, alors qu'il nous fait, en même temps, pénétrer de plain-pied dans le domaine de l'illusion et de la fiction.

Ron Mueck trompe l'oeil

Victor & Rolf sens dessus dessous

Sens dessus dessous
Viktor & Rolf est le duo de couturiers le plus conceptuel et le plus théâtral de leur génération. Adeptes de la mise en scène, leurs croyances en l'expérimentation leur a valu une place dans les plus grands musées du monde. Elus provocateurs de l'année en 2002, ils se doivent d'entretenir leur réputation. Pour leur première boutique milanaise, ces irrévérencieux nous font marcher sur la tête au risque d'en étourdir plus d'un.
www.luxe-magazine.com

Ernest Pignon-Ernest, dont la première intervention dans un site extérieur remonte à 1966, choisit des espaces qui lui inspirent des histoires cachées, latentes ou possibles. Il réalise ensuite des sérigraphies qu'il confronte à la réalité en les collant sur les murs. « Les lieux réels m'intéressent pour leurs qualités plastiques, leurs formes, leurs couleurs, leurs espaces, mais aussi pour tout ce qu'ils portent en eux d'invisible. Dans les villes, j'utilise l'Histoire, les souvenirs qui les hantent. C'est dans le non-visible que se trouvent souvent les potentialités poétiques les plus fortes. » Pascale Le Thorel-Daviot (dir.), Petit dictionnaire des artistes contemporains, Bordas, 1996, p. 200.

Ernest Pignon-Ernest, 2002, impression à partir d'un dessin au fusain, Durban

Rémy Lidereau, Puteaux, France, Mars 2004, image extraite de la série Trompe l'œil

Ce n'est qu'en 2006 que Rémy Lidereau donne ce titre à un ensemble de photographies réalisées entre 2003 et 2004 pour la plupart. Série donnant à voir la ville, ses banlieues, la campagne, Trompe-l'oeil propose des « fragments perceptifs » réalisés avec un appareil grand format, conférant haute précision à l'image. Cette dernière - après être scannée - est retouchée numériquement de manière sporadique et non systématique, moyen permettant au photographe de faire coïncider au plus près son impression première et une retranscription finale en deux dimensions, créant alors des points de bascule entre réalité et fiction, où le doute s'immisce. Souvenir trompeur / image trompeuse, étrangeté du réel et réalité virtuelle, ces jeux d'échos, ce glissement, constituent l'objet principal de la série Trompe-l'oeil.
www.actuphoto.com

Adil Nur, Running, impression sur papier baryté, 30/30cm, 2008

Etonnant parcours que celui d'Adil Nur, qui après avoir suivi une formation de paysagiste à Versailles, a été batelier, puis plongeur. Son rapport à la nature s'est progressivement chargé d'une dimension spirituelle, qui l'a tout d'abord conduit à délaisser les ateliers confinés où il se confrontait au modèle vivant et à la nature morte, abandonnant toute production pendant plusieurs années. Revenu en 2005 à la peinture, il n'a pas repris pour autant le chevalet, puisqu'il s'est engagé dans la réalisation de tableaux éphémères, une pratique qu'il définit comme poétique et épurée, utilisant comme matériau privilégié des liquides qu'il étale sur des surfaces planes. De sa formation classique, Adil Nur affirme qu'il a gardé le dessin, qu'il effectue dans un style assuré et efficace, semblable à un croquis vif devant un corps en mouvement. Il a abandonné tout le reste, feuilles, crayons et gommes, pour ne conserver que le principe de la représentation. Ses travaux sont d'une élégance affirmée, soulignée par l'outil photographique qu'il utilise pour les conserver. Ils nous montrent de l'eau, de l'encre ou d'autres gels indéterminés, s'épancher sur leur support pour dessiner avec la lumière qui s'y reflète des corps graciles et presque vivants. « J'ai voulu que mon intervention soit la moins intrusive possible. Je donne forme à l'eau comme on trace des dessins dans le sable [...] très vite les éléments reprennent le dessus ».

Chapitre II – La copie

L'AUTHENTICITÉ ARTISTIQUE

En nous laissant guider par les préoccupations des artistes, l'art de l'imitation nous a inéluctablement conduit à interroger le faux sous un autre angle, celui de l'authenticité, qui devient à l'époque moderne le critère primordial pour juger de la qualité d'une œuvre. Alors que, depuis l'Antiquité, pour qu'une peinture soit reçue dans un palais, une église ou une demeure, elle devait se démarquer par sa capacité à reproduire le réel, elle doit désormais, pour pénétrer l'enceinte du musée, attester de son originalité dans tous les sens du terme. Les qualités esthétiques, qui jusqu'alors définissaient l'œuvre, semblent devenir secondaires, au sens où il faut maintenant savoir si c'est bien une œuvre avant de lui attribuer une valeur esthétique. Cette relation, dont la logique défie nos a priori, demande à être éclairée par cette hypothèse qui ne choquera personne. Qu'une peinture de maître soit retrouvée par hasard dans un grenier, et on poussera les murs du musée le plus proche pour lui faire de la place à grands frais. Qu'une autre soit révélée comme une imposture, et elle rejoindra les cachots du musée en silence. Il en va de la fonction du musée d'art, qui n'est pas là pour décorer ses murs, mais pour permettre au monde entier de considérer des chefs d'œuvres certifiés.

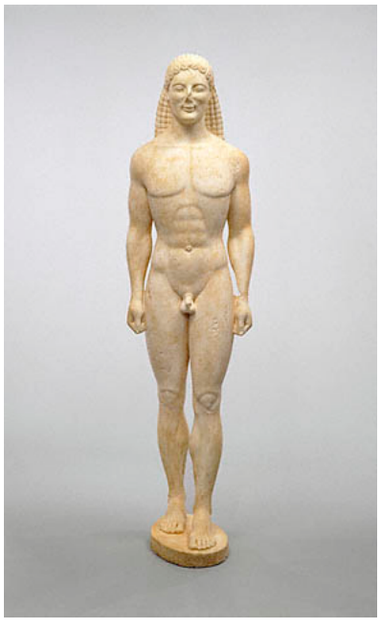
Herbert Distel, Museum of Drawers, 1970-1977

Distel demanda à un certain nombre d'artistes d'offrir une œuvre d'art miniature au « musée » dont il était à la fois le créateur et le conservateur. Celui-ci était aménagé dans un ancien meuble de rangement de bobines de coton, composé de 500 compartiments répartis dans 20 tiroirs, et posé sur un socle construit par Ed Kienholz. Des noms très célèbres, comme celui de Picasso, figurent dans la liste des artistes représentés, mais d'autres ont depuis sombré dans l'oubli.
James Putnam, Le Musée à l'œuvre, Thames & Hudson, 2001, page 21.

The Lynx from the series Les Aveugles (The Blind), 1986, Collection Museum of Contemporary Art San Diego

Sophie Calle a demandé à des aveugles de naissance de lui exprimer leur «vision» de la beauté. Elle les prend en photos et expose les réponses des personnes interrogées. En nous proposant des visions de la beauté purement subjectives, puisque exclusivement basée sur des projections de l'imaginaire, cette série pose la question du rapport entre sentiment esthétique et les caractéristiques physiques de l'objet de ce sentiment, qui apparaissent finalement comme des éléments accessoires.

DE L'UTILITÉ DU FAUX



Statut de Kouros, auteur inconnu, Grèce, environ 530 avant J.C. ou faux moderne, marbre

Avant de séparer le bon grain de l'ivraie, la question qui s'impose est donc de savoir ce qu'est précisément un faux. Les définitions disponibles de la copie nous apprennent que c'est une reproduction d'une œuvre d'art originale, une contrefaçon, une imitation. Mais une copie est également l'exemplaire d'un film de cinéma ! Et peut-on parler d'original pour le 7ème art ? Peut-on parler d'original pour une gravure ? Pour une lithographie ? Et pour un tirage photographique ? Nelson Goodman nous expliquerait qu'on touche ici à la différence entre arts allographiques et arts autographiques, en tous cas il faut reconnaître que les cas intermédiaires nous plongent quelque peu dans l'embarras et on serait bien en mal donner une réponse claire et définitive qui soit applicable pour tous les cas, quels que soient les médiums, les périodes ou les cultures.

La mystérieuse affaire du kouros du Getty
Le kouros du Getty est une statue monumentale en marbre mesurant 2m de haut, datée des environs de 540/520 avant JC et achetée par le musée californien au printemps 1983 à un marchand suisse pour une somme tout à fait exorbitante comprise entre 7 et 12 millions de dollars (!) selon les sources. L'oeuvre, présumée authentique, était accompagnée au moment de son achat d'une lettre signée de la main d'un universitaire allemand, Ernst Langlot, attestant son appartenance à un fond d'oeuvres suisse. Or, le code postal présent sur la lettre n'était semble-t-il en usage que depuis les années 1970... Pour une oeuvre datant du 6ème siècle avant JC et, à moins que des ailes bioniques lui aient soudainement poussées dans le dos afin qu'elle puisse se translater de la Grèce à la Suisse, le décalage temporel semble suspect au premier abord... En outre, avant même que la vente soit finalisée, quelques experts attachés au Getty avaient déjà émis de sérieux doutes quant à l'authenticité de l'oeuvre. Après un an de restauration, le kouros fut enfin exposé dans les collections du musée, ce dernier affirmant avec vigueur l'authenticité de son chef-d'oeuvre et allant ainsi à contre-sens de l'ensemble des avis émis par les plus grands historiens de l'art de l'époque, y compris l'illustre Frederico Zeri qui quitta le conseil d'administration du Getty en 1983 pour s'être opposé à l'achat du kouros. Afin de faire cesser la rumeur grandissante voulant faire du kouros un magnifique faux, le Getty organisa en 1992 à Athènes un colloque centré autour de la question de l'authenticité de la statue. En effet, il était urgent de trancher sur la question en raison de plusieurs facteurs permettant d'émettre un doute quant à l'authenticité du kouros : un état de conservation a priori exceptionnel et le mélange de plusieurs influences stylistiques de la Grèce antique d'époques et de régions différentes. A l'issue de ce colloque, la question de l'authenticité de l'oeuvre n'ayant pu être résolue, des tests scientifiques furent lancés dans l'espoir d'élucider le mystère. L'étude le surface de la statue permit de confirmer qu'elle fut bien exposée aux intempéries ou que l'altération relative de la partie superficielle du marbre était d'origine biologique : sa patine brun rouge si caractéristique ne serait a priori pas reproductible artificiellement en l'état actuel des connaissances scientifiques. L'observation de la structure du marbre et de ses impuretés permit de localiser la provenance de la matière première: il s'agit d'un marbre de Thassos, carrière grecque au nord de la mer Egée exploitée depuis le 7ème siècle avant JC. Cependant, au vu de son style, le kouros semble avoir été produit en Attique (région d'Athènes). En outre, les premières exportations du marbre de Thassos formellement attestées vers l'Attique ne datent que des alentours de 470/460 avant JC, soit un peu moins d'un siècle après l'époque de production estimée du kouros. A l'heure actuelle et en l'état actuel des connaissances scientifiques, l'authenticité du kouros du Getty n'est toujours pas avérée... L'oeuvre est encore de nos jours exposée au musée mais n'est plus formellement présentée comme véritable. Le cartel de présentation indiquerait en effet d'une manière assez laconique : "Grèce, autour de 530 avant JC ou copie moderne".

Pourtant, d'un point de vue pratique, cette question est omniprésente dans le monde de l'art, indexée en négatif à celle de l'originalité et de l'authenticité. Que ce soit pour participer à concours et salons, où l'originalité est admise pour peu qu'on ne plagie pas, que ce soit en salle des ventes ou les experts se battent pour savoir si telle œuvre est bel et bien d'untel, armés d'une batterie de machines parce que leurs seuls yeux ne suffisent plus, ou que ce soit l'institution face à une œuvre seulement conçue par un artiste pour être concrètement fabriquée en usine, il faut donc bien pouvoir donner une réponse à un moment donné ! Et ce qui saute aux yeux, et ceci d'autant plus que les œuvres sont récentes[12], c'est que les réponses divergent si l'on ne regarde que les œuvres, et qu'elles deviennent unanimes dès lors qu'on se base sur la signature.

Heureusement qu'il nous reste, pour trancher sereinement, des considérations annexes à l'aspect des œuvres, des astuces sous forme de commandements mathématiques telles que : « au-delà de 30 exemplaires, original tu ne seras plus », « au jugement du carbone 14 et aux rayons X tu te soumettras », ou encore « Adoubé par la Biennale de Venise, décuplée sera ta cote »… Bref, que les œuvres nous soient contemporaines ou qu'elles aient traversé les siècles, notre façon de les regarder est bien particulière à notre époque contemporaine, qui répond comme elle peut aux ajustements historiques que nous avons plus ou moins évoqués au chapitre précédent, à savoir la naissance de l'idéologie romantique, qui traîne partout son artiste maudit ; l'invention de nouvelles techniques, photographie, reprographie, infographie ; l'émergence de marchés mondialisés, arts africains, océaniens, asiatiques, etc. ; et surtout l'évolution des pratiques artistiques[13]. Le champ d'investigation est vaste, les origines variées, et les conceptions parfois contradictoires. Notre société fait donc ce qu'elle peut, et il serait malhonnête de la blâmer tant la situation est compliquée. Car si, comme nous le verrons, la notion de faux est nécessaire à tout un monde de l'art pour légitimer des choix ou justifier d'une valeur économique particulière, elle est loin de faire l'unanimité à travers les âges et les civilisations.

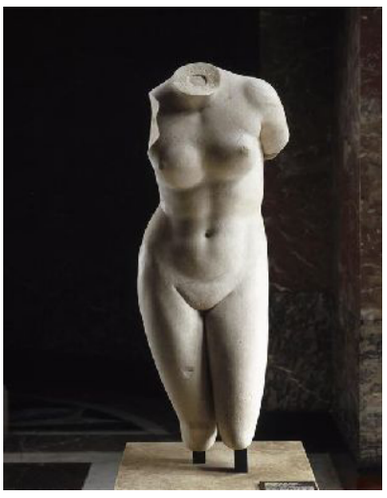
[12] Et oui, avant c'était relativement pratique, il suffisait de jeter un coup d'œil pour savoir si c'était bien fait, et le tour était joué. Maintenant on ne peut plus se fier aux apparences, on a perdu nos illusions…

[13] La liste serait longue à dresser de toutes les formes d'art, modernes ou contemporaines, qui se sont immiscées dans cette faille de la définition du faux. Evoquons juste, parmi les plus problématiques, l'arte povera, le land art, les ready-to-make, etc.

PETITE HISTOIRE DE LA COPIE

Revenons-en à Platon. Quelle était la perception de la copie à son époque, et ce terme là avait-il un sens ? Malgré ce que laisse penser la réputation de Zeuxis, les peintres pouvaient être riches et célèbres, toutefois ce n'était que des peintres, non des artistes, et ils tiraient leurs revenus de leurs travaux, pas de leur signature. Qu'importait donc que leurs scènes soient signées, du moment qu'elles faisaient illusion et plaisaient. D'ailleurs, si un peintre était capable d'en imiter un autre au point de produire le même effet, cela aurait fait de belles jambes à son commanditaire qui en aurait eu pour son argent. Au-delà des réputations des exécutants, ou de l'originalité des œuvres, l'essentiel était d'avoir une représentation satisfaisante. Les œuvres, qui pouvaient orner les murs d'un lieu de vie ou d'un lieu de culte, valaient pour leur usage plus que pour leur authenticité ou la renommée de leur auteur. Pour ces raisons, les acheteurs ne se privaient pas de commander une reproduction de telle œuvre, qu'ils avaient vue chez leur voisin ou à l'ombre d'un temple. Comme le rappelle Michel Braudeau, « il y a toujours eu des faux en art. Dès l'Antiquité, les Grecs ont fait des œuvres égyptiennes, et les Romains de fausses œuvres grecques »[14]. La copie a pendant très longtemps eu une vocation purement pratique, le copiste n'étant rien d'autre que la photocopieuse archaïque des amateurs, et personne ne s'encombrait de droits d'auteur[15].

Comme beaucoup d'antiquités qui occupent nos musées, cette sculpture n'est que la copie d'un original depuis longtemps disparu.



Praxitèle, Réplique du Torse de l'Aphrodite de Cnide, vers 350 avant J.-C., époque classique, Grèce antique, sculpture, marbre, hauteur 122 cm.

[14] Michel Braudeau, Faussaires, Gallimard, 2006, p. 39.
[15] Les musées regorgent de ce genre de copies, des modèles célèbres qui ont survécu à travers des reproductions de reproductions.

L'importance du téléchargement est-elle exagérée?

En juillet 2007, Belgacom a reçu un courrier recommandé de la Sabam lui intimant de s'engager, dans les 8 jours, à filtrer les oeuvres musicales du répertoire Sabam que les internautes tenteraient de télécharger, et ce, sous peine d'une action en justice. Ceci fait suite à une action intentée par la même Sabam contre Scarlet, condamnée en juin 2007 à filtrer les oeuvres protégées. Scarlet a décidé de se pourvoir en appel. Pour apporter un peu de contradictions à ce «débat» monopolisé par l'industrie du disque et les sociétés d'auteurs qui se font largement entendre, je résume ce que la plupart des économistes ont à dire sur la question du copyright et du téléchargement de musique rock (1). Des pertes pour les producteurs de CD et les sociétés d'auteurs, liées au téléchargement dit illégal de musique. Des bonnes affaires pour les avocats qui les défendent. De comment les chanteurs gagnent leur vie et de ce qui les motive. Du gain de bien-être que ce téléchargement donne à ceux qui le pratiquent et qui fait aussi le bonheur de pas mal d'artistes, contrairement à ce que l'on essaie de nous faire croire. Des façons d'échapper aux sociétés d'auteurs.

D'après un grand nombre d'études indépendantes de l'industrie du disque, les pertes pour celle-ci sont beaucoup moins importantes que ce qu'elle prétend. Que le CD soit en perte de vitesse est clair, mais il peut y avoir bien d'autres causes que le téléchargement illégal. Certaines études montrent que le téléchargement pourrait inciter des nouveaux consommateurs à acheter des CD. Ce n'est pas la première fois, depuis Edison, que le format sous lequel la musique est distribuée se modifie. Et chaque fois que cela arrive, les producteurs en place crient au méchant loup avant de mettre la technologie à leur profit. Comme l'écrit l'économiste américain Romer, donner à l'industrie un pouvoir de veto sur une nouvelle technologie qui la menace peut s'avérer un dangereux précédent dans le débat politique et économique.

L'argument que le copyright incite à plus de créativité est loin d'être vérifié dans tous les cas. Certains économistes ont montré que la «protection» donnée par le copyright pourrait avoir des effets bien plus négatifs sur le bien-être que l'absence de copyright.

Les artistes sont loin d'être unanimes sur le bien-fondé social du copyright. Beaucoup de jeunes artistes voient dans le téléchargement une opportunité de se faire mieux connaître. Voyez notamment l'interview récente des Arctic Monkeys sur YouTube. Certains plus âgés aussi d'ailleurs : David Bowie a distribué gratuitement un de ses hits sur l'Internet avant que le CD ne soit disponible chez les disquaires. Prince vient de distribuer gratuitement sont album Planet Earth en l'incluant dans l'édition du Mail du 15 juillet. Sa priorité est que ceux qui veulent écouter sa musique puissent le faire gratuitement ou en payant. Que les firmes et certains artistes bien établis veuillent utiliser le système légal qui leur est favorable pour préserver leurs rentes est une chose. Que la législation les suive en est une autre.

La rémunération monétaire n'est qu'une partie de ce qui motive les artistes. Ils le sont tout autant par leur réputation et celle-ci provient du téléchargement illégal aussi bien que des ventes légales.

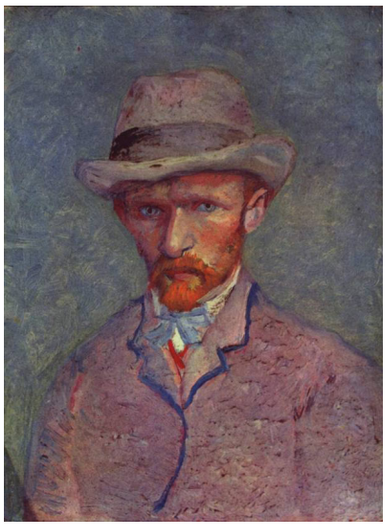
Le CD, comme l'Internet d'ailleurs, a des effets positifs sur l'assistance aux concerts publics que donnent les artistes. De plus, la rémunération d'un concert est contrôlée par l'artiste, alors qu'il a très peu d'action sur les recettes provenant de la vente de ses CD. D'ailleurs, les enregistrements représentent en moyenne 10 pc du revenu d'un artiste, les concerts live représentent 73 pc (2).

En combinant ceci avec ce qui est mentionné plus haut, on comprend peut-être mieux ce qui se passe. Je voudrais conclure en rapportant ce qu'un musicien m'écrivait en 2001 : «Figurez-vous, dit-il, que lorsque j'organise un concert où ma propre musique est exécutée, je suis soumis à des droits d'auteur dont je ne perçois que 40 à 50 pc en retour, parfois 12 à 15 moins plus tard.» L'apparition de licences légales proposées notamment par Common Creative permet d'éviter les intermédiaires traditionnels tout en préservant les droits des artistes. Je me permets de faire leur publicité, puisque certaines sociétés d'auteurs se permettent de faire la leur dans des articles de presse en donnant jusqu'à leur numéro de téléphone. Artistes de tout poil, je vous invite à vous renseigner sur le site suivant Creativecommons . Pensez aussi au Copyleft Wikipédia. Courage Scarlet. After all tomorrow is another day, comme dans «Autant en emporte le vent».

(1) Voir P. Legros, Copyright, art, and Internet : Blessing the curse, in V. Ginsburgh and D. Throsby, eds., Handbook of the Economics of Art and Culture, Amsterdam : North-Holland, pp. 285-308 et M. Connolly and A. Krueger (2006), The economics of popular music, ibid., pp. 667-719.

(2) Ces chiffres sont basés sur les revenus de 35 artistes importants de rock qui ont fait des tournées en 2002.

Victor Ginsburgh, Professeur à l'Université Libre de Bruxelles, vginsbur@ulb.ac.be, article mis en ligne le 13/08/2007



Vincent Van gogh, Autoportrait au chapeau gris, huile sur carton, 1887, Musée Van Gogh

Cette situation de détachement relatif de l'auteur s'est entretenue à travers les siècles. Pendant le moyen âge, la question ne se posait toujours pas, puisque les œuvres, dont la destination était principalement les églises, avaient pour fonction d'illustrer la religion, d'expliquer par l'image ce que les croyants ne pouvaient aller chercher dans le texte. En un certain sens rituelles, les œuvres permettaient aux croyants de mieux prier, leur rappelaient les étapes fondatrices du culte chrétien, les avertissaient des supplices réservés aux pêcheurs, les guidaient sur la voie de la rédemption… La question de l'original ne pouvait avoir aucun sens, d'autant plus que la plupart des œuvres étaient exécutées sur place, sur de longues périodes, en partenariat avec les commanditaires qui donnaient leur avis et exigeaient certaines modifications. Ils s'offraient les services d'un artisan, talentueux de préférence, inspiré de temps en temps, mais d'un statut incomparable avec la figure de l'artiste qui s'est développée par la suite.

Ce n'est qu'avec la Renaissance que la reconnaissance commence à se profiler[16]. Les richesses circulent dans la haute société, notamment en Italie, qui aspire à toujours plus d'éclat, d'œuvres et de merveilles pour ses palais. Les peintres, débordés, se font de plus en plus désirer, et la loi de l'offre et de la demande commence à faire son office. Les prétendants artistes, qui commencent à s'organiser en atelier, réclament une révision de leur statut. Ils sont appelés à la cour, chez les nobles, ils voyagent, leurs œuvres circulent, et la signature prend ses marques. Toutefois, il ne faut pas trop s'y fier, les plus célèbres étant de grands maîtres, ils avaient par conséquent beaucoup d'élèves, et ceux-ci apprenaient à leurs côtés. La répartition des tâches variait : le maître pouvait se contenter de l'esquisse, ou il peignait les zones sensibles, il revenait sur les erreurs de ses élèves, et parfois il se contentait de signer le travail achevé par d'autres. Si la signature se généralise, elle masque en fait le plus souvent une entreprise collective. Entre les « attribué à » et les « école de », le doute subsiste et les paternités sont floues.

Il faudra encore que les Lumières fassent leurs œuvres, que la philosophie ouvre ses portes à l'esthétique, et que Diderot tienne ses Salons pour que prenne corps l'idée du génie. Avec lui naît le sentiment qu'il y a quelque chose dans la toile qui trahit la présence de l'artiste et de son acte créateur. La traçabilité avant l'heure ! C'est ce nouveau statut de l'artiste, érigé en créateur divin, qui donne sa véritable fonction à la signature et légitime pleinement la question de l'authenticité. Le mythe alimente autant la société que l'artiste, qui sait qu'il gagnerait beaucoup à être connu avant d'être mort. La situation nouvelle ne modifie donc pas seulement ses conditions de vie, mais la raison de son travail. L'objectif est réévalué : plus que de répondre à une valeur d'usage qui autorise la copie[17], et loin de la contemplation, loin l'artiste doit désormais illustrer un mythe, et pour cela se constituer en tant que personnage en se distinguant des autres…

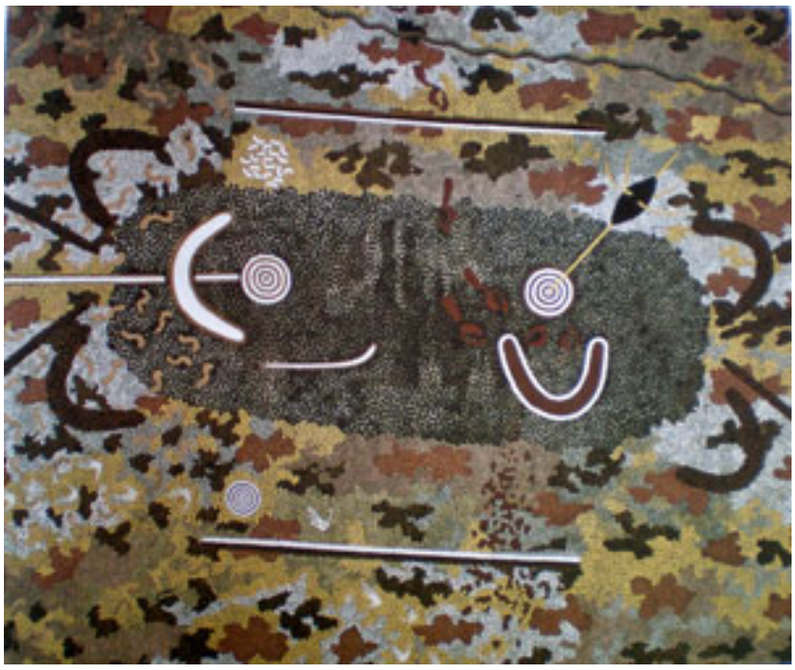
[16] L'imprimerie, parce qu'elle permet la reproduction, détache justement les œuvres de leur lieu d'inscription, et commence à donner corps à la possibilité du faux.

[17] Le faux est acceptable tant qu'il ne trahit pas semble-t-il, et les œuvres peintes ou sculptées, tant qu'elles sont satisfaisantes, sont finalement honnêtes. De la même façon, quand les secrétaires de la main imitaient l'écriture de leurs maîtres, procédé qui n'était pas secret, personne ne s'offusque « On sait qu'il y eut jusqu'au XVIII[ème] siècle, à la cour du roi, des « faussaires publics », comme les appelait Saint-Simon. Le marquis de Torcy fut l'un des derniers « secrétaires de la main » de louis XIV, chargé d'imiter à la perfection l'écriture de son maître, lequel se gardant la signature. » Michel Braudeau, *Faussaires*, Gallimard, 2006, p. 33. C'est différent en revanche quand ces imitations trompent à un autre niveau, comme dans l'histoire rocambolesque de Denis Vrain Lucas qui a réussi à berner des années durant Michel Chasles, membre de l'Académie des sciences, en lui revendant plus de 27 000 fausses lettres et autres documents attribués aux plus illustres personnages de l'histoire. Chasles sait pourtant que les lettres ne sont pas exactement des originaux, parce que Vrain Lucas lui a expliqué qu'ils avaient tous été traduits par Rabelais. Chasles est en fait tellement convaincu par la facture des documents qu'il en oublie de juger avec un minimum de recul leur contenu, parfois grotesque. Le volume contenant les originaux est désormais à la Bibliothèque nationale, en qualité de témoignage historique.

TOUR D'HORIZON

L'évolution historique que je viens de décrire semble conduire naturellement à la prise en compte de l'authenticité des oeuvres, toutefois ce mouvement progressif d'autonomisation des artistes ne concerne que ce que l'on nomme communément l'art occidental. Autrement dit un art qui comprend des oeuvres appartenant à une civilisation bien définie, celle-là même qui a élaboré et mis en place le musée qui va les accueillir. La question se pose différemment pour des productions extraites de cultures radicalement autres, orales par exemple, et dont la logique de perpétuation ne passe pas nécessairement par la conservation de documents morts[18]. Comment le musée, dont la fonction testimoniale est de conserver les merveilles du passé, comme une sorte de bibliothèque de l'artefact, justifie-t-il d'entreposer des objets qui n'ont jamais été conçus pour être conservés, dont la vocation est de vivre ou de disparaître ? Pour constituer une banque de souvenirs et nous permettre à tous, l'humanité toute entière de replonger dans ses souvenirs et de contempler des instantanés extraits de son histoire. Mais cette conservation préserve-t-elle la signification de ses petits protégés, ou plutôt, ne se trompe-t-elle pas sur ce qu'il y a à protéger ? Est-ce que des dépouilles désactivées comme les masques océaniens par exemple, qui étaient assemblés de façon précaire pour servir de support à des transes chamaniques avant d'être abandonnés, ont quelque sens que ce soit dans le silence du temple de la contemplation ? Et quand ils sont payés des fortunes par des collectionneurs ou les institutions, qu'est-ce au juste qui est acheté ? Est-ce l'œuvre véritable ? Essayons de renverser la situation. Si les Kwakiutl avaient été en position de se procurer un Michel Ange, et qu'ils l'avaient utilisé selon leurs habitudes, ils l'auraient certainement agité au sommet d'un palmier pendant trois jours, ils l'auraient beurré de pigments rouges, puis l'auraient renvoyé à la mer, histoire de calmer les esprits… Auraient-ils eu accès à notre culture, à notre conception de l'art de la peinture, ou auraient-ils seulement détruit un chef d'œuvre qui pour nous compte plus que mille copies ? Revenons à notre situation de départ, sommes-nous en train d'apprécier un élément de la culture océanienne en exposant religieusement les bribes d'un rite dont l'essentiel était ailleurs, ou sommes-nous seulement dans un simulacre qui nous évite d'avoir à nous confronter à l'altérité ? Autant il peut sembler légitime d'appliquer un cadre de lecture contemporain à sa propre histoire, quitte à trahir ses aïeux, autant il devient plus problématique d'altérer des traditions encore vivantes sous le prétexte paradoxal de vouloir les préserver. Après tout, c'est la dure loi du plus fort, me direz-vous, mais autant ne pas camoufler le cannibalisme culturel derrière des considérations protectrices qui finalement rappellent le colonialisme. Mais revenons plus précisément à la copie, et au sens qu'elle peut avoir chez les « autres ».

[18] « Toutes les cultures n'ont pas la possiblité ou la volonté de sauvegarder les objets d'art, fussent-ils destinés à un usage essentiellement esthétique. Du moins, seule la culture occidentale récente a-t-elle inventé ce mode de sauvegarde très particulier qu'est la muséification, c'est-à-dire la volonté de thésauriser les oeuvres en les soustrayant aux aléas de toute circulation sociale incontrôlée (et aux risques de perte intrinsèques à une telle circulation), de les arracher à l'oeuvre du temps en les figeant dans leur authenticité ». Jean-Marie Schaeffer, Originalité et expression de soi : éléments pour une généalogie de la figure moderne de l'artiste, 1997.



Clifford Possum, Man's Love Story, 1978

Papunya
Papunya était dans les années 50 un centre de regroupement des Aborigènes, en fait un véritable centre de déportation. Son nom est maintenant associé au lieu de naissance de l'un des mouvements importants de l'art contemporain. Pour comprendre ce qui s'est passé, il faut savoir qu'alors étaient rassemblés à Papunya plusieurs clans dont les Arrernte, les Warlpiri du sud, les Pinturi. Tous ces groupes avaient un lien avec le mythe de la Fourmi à miel. Lorsque Geoffrey Bardon, jeune professeur de dessin, arriva à Papunya en 1971 ; il eut l'idée de faire venir à l'école des Anciens afin de reprendre contact avec les jeunes, leur raconter des histoires. Il avait de fait remarqué que les enfants exécutaient des dessins sur le sable qu'ils ne réalisaient pas à l'école, plus occupés à reproduire des cow-boys ! C'est ainsi que Bardon encouragea les Anciens à peindre sur les murs de l'école. Old Tom Onion Tjapangati, propriétaire du rêve de la Fourmi à miel autorisa d'autres Anciens (Billy Stockman Tjapaljarri, Long Jack Phillipus Tjakamarra, Kaapa Tjampitinpa) à peindre. Ce que Geoffrey Bardon avait initié n'était que le germe. Il trouva des hangars afin d'y installer les Anciens. Avec ces artistes il fonda une première coopérative et put mettre sur pied des relations avec des galeries. Mais en 1972, Geoffrey Bardon dût quitter Papunya, l'activité qu'il avait ainsi générée était perçue par les autorités comme «source de désordre». Néanmoins, le mouvement était lancé. Sur le modèle de Papunya, d'autres communautés artistiques se constituèrent : Yuendumu et Lajamanu, Utopia, Balgo...
04 septembre 2008,
http://detoursdesmondes.typepad.com

Le faux en art
Le faux est un phénomène propre aux civilisations évoluées. Il est incompatible avec les cultures primitives, où tout acte mensonger, de nature à déchirer le tissu sans couture des relations magiques entre l'homme et le monde, pourrait déchaîner la foudre sur la tribu du coupable. Le faux est lié à la notion de profit ; l'idée de tromper sur la marchandise a dû naître quand les échanges de biens, désacralisés, prirent la forme de pures transactions commerciales. Le faux en écriture, utilisé pour se procurer un titre abusif à la possession de quelque bien ou privilège, était pratiqué dans l'Antiquité, comme l'attestent des mesures prises par le Sénat romain sous Néron pour se défendre contre l'inflation des documents apocryphes. À nulle époque, cependant, le faux en écriture n'a été pratiqué avec autant d'audace qu'au Moyen Âge, où les moines, scribes fort habiles, fabriquaient de fausses chartes, auxquelles ils assignaient une origine très ancienne, pour appuyer des revendications territoriales ou féodales, ou pour attester l'authenticité de reliques apocryphes. C'est ainsi que la moitié des chartes carolingiennes actuellement conservées sont des faux.(...)
Encyclopédie Universalis

Le temple bouddhiste Kofuku-ji

Ses origines remontent au quartier de Yamashina à Kyoto où il fut fondé en 669 par Kagami no okimi à la mort de son époux Fujiwara no Kamatari et il fut nommé Yamashina-dera. Elle y fit installer une représentation du Bouddha Shaka que son défunt époux avait commandé après sa défaite contre le clan Soga en 645. Le temple fut d'abord déplacé à Fujiwara avant d'être installé à la capitale permanente de Nara par Fujiwara no Fuhito en 710, comptant alors parmi l'un des premiers établissement religieux de la nouvelle capitale. Le Kokfuku-ji brûla de nombreuses fois, destin tragique de nombreux monuments historiques japonais, et notamment en 1180 en même temps que le Todai-ji, pendant les guerres qui ponctuèrent la fin de l'ère Heian, période pendant laquelle le temple possédait un pouvoir politique dominant sur la province du Yamato. Les architectures actuelles datent donc des époques Kamakura et Muromachi pendant lesquelles le shogunat considérait le temple comme gouverneur, protecteur (shugo) du Yamato. A cette époque, de nombreux fils de nobles entraient en religion au Kofuku-ji, ce qui provoquait des conflits entre les fondations monastiques nobles qui y étaient annexées comme, par exemple, entre l'Ichijo-in de la famille Konoe et le Daijo-in de la famille Kujo Kujo-ke. Contrairement au Todai-ji qui subit l'influence de l'architecture Song lors de sa reconstruction, le Kofuku-ji fut restauré dans son style initial. C'est notamment grâce aux 21 000 koku que le shogunat de l'ère Edo, qui lui rendit son statut d'établissement purement religieux, versait chaque année au temple que les restaurations des bâtiments furent possibles.

Le hokuendo est un petit pavillon octogonal érigé au Nord du bâtiment principal en 721, à la demande des impératrices Gemmei et Gensho en l'honneur du premier anniversaire du décès de Fujiwara no Fuhito. Le bâtiment actuel date de 1240 et fut reconstruit selon les proportions de l'époque de Nara. Il contient actuellement plusieurs sculptures d'Unkei et il est classé Trésor National.

La pagode à trois étages fut importée depuis le temple impérial en 1143 sur l'ordre de l'ancien empereur Sutoku. Lors de sa reconstruction après l'incendie de 1180, elle bénéficia des perfectionnements de l'architecture de la période Kamakura remarquable notamment par la relative clarté intérieure obtenue grâce à l'installation de fenêtres à treillage ou par la structure, unique en son genre, de la nouvelle charpente : le pilier central, arrêté au deuxième étage, est remplacé par une colonne plus mince reposant sur un plancher soutenu par quatre autres colonnes. Tous ces éléments porteurs sont décorés par de nombreux bouddhas peints. Ce bâtiment est donc Trésor National.

Le to-kondo (kondo de l'Est) fut érigé en 726 par l'empereur Shomu dans l'espoir d'obtenir la guérison de l'ancienne impératrice Gensho. Après deux destructions en 1017 et en 1046, et deux reconstructions en 1027 et en 1049, il fut à nouveau incendié en 1180, par les Taira. Le gouvernement de Kamakura le fit une fois de plus reconstruire, en 1185, mais il connut encore deux incendies, en 1356 et en 1411. Le bâtiment actuel date de 1415 et il est classé Trésor National.

Le gojo-no-to (pagode à cinq étages) fut réalisé selon le souhait de l'impératrice Komyo, épouse de l'empereur Shomu, et achevé en 730. Cette pagode mesure environ 50 mètres de haut, ce qui en fait l'une des plus hautes du Japon. Elle fut de nombreuses fois frappée par la foudre, incendiée et détruite (1017, 1060, 1180, 1356 et 1411) mais à chaque fois reconstruite (1031, 1078, 1205, 1388 et pour finir 1426) dans le même style « à la japonaise » que le to-kondo. Cependant, la finesse de ses éléments témoigne bien de l'ère Muromachi. Il est également considéré comme Trésor National.

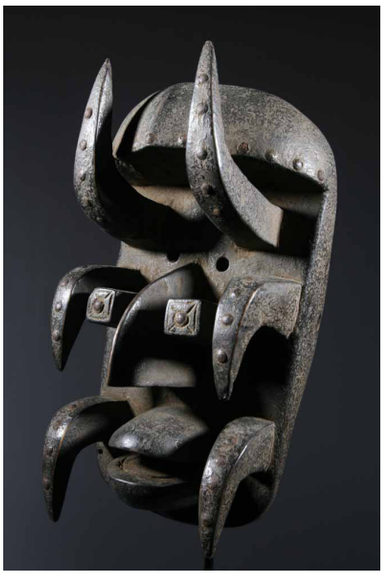
Le nanendo, bâtiment également octogonal au Sud du bâtiment principal, fut fondé en 813 par Fujiwara no Fuyutsugu et reconstruit en 1789. Sa lanterne de bronze est cependant d'époque. Il n'est ouvert au public qu'un jour par an, le 17 octobre.

Le cho-kondo (kondo central) fut réalisé entre 710 et 714, à la demande de Fujiwara no Fuhito. La structure actuelle date de 1811 mais a beaucoup souffert est n'est plus fonctionnelle. Les statues qu'il contenait, dont certaines pièces maîtresses, ont été déplacées pour éviter leur détérioration. Elles se trouvent maintenant dans un bâtiment annexe au nord du bâtiment.

Le oyuya (salle pour le bain), reconstruit durant la période Muromachi (1426), contient deux grands chaudrons de fer destinés à recevoir de l'eau chaude.

Le bodai-in omido actuel date de 1580 mais il fut initialement érigé au cours de l'ère Nara. Il contient d'importantes statues dont le Fukukensaku Kannnon. Il est fréquemment évoqué dans les contes traditionnels japonais sous le nom de Salle des Trente Cloches.

Le kokuhokan (Musée des Trésors Nationaux) fut construit en 1959 pour abriter les statues, tableaux, livres et documents historiques qui ont été désignés comme Trésor National ou qui sont considérés comme Importante Propriété Culturelle. Son but est de permettre au public de mieux comprendre le Bouddhisme et de pouvoir apprécier les artéfacts bouddhiques culturels.



Ce type de masque est un masque danseur Glé. Il se produit au cours des cérémonies funéraires ou à l'occasion des grandes fêtes de rencontres entre plusieurs villages. Autrefois il était masque de guerre et avait pour mission de préparer les hommes au combat. Comme pour les Guéré l'ensemble masque, costume, attribut de danse, pouvait peser plus de quarante kilos et exigeait du danseur une constitution et un régime d'athlète. Ce masque est pourvu de défenses qui se rejoignent à l'horizontale constituant une sorte de pare-chocs caractéristique des masques Bété. Le front est bombé, séparé par une ligne médiane typique. La bouche est protubérante. On retrouve un peu partout sur le masque des clous en laiton qui sont très utilisés chez les Bété aussi bien sur les masques que sur la statuaire ou les objets usuels.
www.african-concept.com

Pour les productions extra-occidentales, il ne s'agit pas d'art à proprement parler, du moins pas avant qu'elles ne pénètrent le monde de l'art autonome occidental. Ainsi les questions de l'authenticité et de la copie se doivent d'être considérées dans un sens très relatif. En Asie – Chine et Japon notamment – la notion d'originalité ne s'envisage pas au même niveau. Voire elle recouvrirait plus facilement notre conception de l'imitation, dans la mesure où a cours une tradition de l'actualisation, par le poème principalement, qui repose sur des règles strictes ne laissant à l'interprétation qu'une marge aussi mince qu'éphémère[19]. Surtout, la qualité et l'intérêt d'une création relève davantage de sa conception que de son actualisation. Une pratique éclairante à ce sujet est la conservation des temples et monuments. Contrairement à nos restaurations, qui visent à faire survivre les matériaux, quitte à laisser apparentes les marques des années, les chinois n'hésitent pas à raser un édifice pour le reconstruire à l'identique, du moment que le plan original est respecté. L'authenticité ne réside pas dans l'objet matériel mais dans une certaine mesure dans sa forme spirituelle.

[19] « La répétitivité dont on accuse parfois la tradition poétique orientale – et dont la pratique de la variation est des éléments responsables – n'est vécue comme telle que si on aborde les poèmes comme des éléments d'un système littéraire conçu comme une entreprise historique dont le but ultime réside dans la perfection de sa propre structure collective : dans un tel cadre, toute répétition est évidemment une redondance. Si en revanche on conçoit chaque poème comme la trace d'une rencontre singulière – et donne non répétable, quelle que soit sa ressemblance formelle ou thématique avec d'autres poèmes – avec une occurrence toujours singulière d'une situation esthétique archétypale, la répétition n'en est plus une, parce qu'en tant qu'expérience interactionnelle chaque poème est un événement irréductiblement singulier. » Jean-Marie Schaeffer, De deux facteurs institutionnels de la différenciation générique, 1996, page 46

En ce qui concerne les objets africains, qui ont fait la fortune des collectionneurs coloniaux et continuent de faire le succès du musée du quai Branly, leurs producteurs étaient simplement des artisans, qui visaient essentiellement une valeur d'usage. Comme on fait de belles chaises pour être bien assis, on fait de belles statuettes pour être bien arrosé par ses ancêtres… la question de l'original, comme de la copie, n'a pas grand sens, puisque l'objet est avant tout soumis à son efficacité. Certains artisans sont plus réputés que d'autres, cela n'empêche, certains artisans sont aussi des producteurs momentanés qui répondent à un besoin local en se fournissant eux-mêmes. Qu'ils copient la statuette de leur voisin n'aurait pas plus de sens que si l'on accrochait la photo d'un inconnu sur notre bureau pour penser à sa famille en travaillant. Par ailleurs, la fonction des œuvres rituelles n'étant pas préservée dans l'enceinte des musées, de quoi parle-t-on ? De leur esthétique ? Avec quel regard sinon celui d'un occidental ? Ce ne sont plus les originaux puisque leur fonction originale était d'être utile.

Ce décalage apparaît également chez les aborigènes d'Australie, dont on voit les peintures orner de plus en plus de musées et des artistes débarquer en Occident avec leurs peintures de rêve pour faire fortune. En effet, la pratique traditionnelle impliquait des réalisations éphémères, souvent à même le sable, ou des peintures corporelles, intransportables et qu'il ne viendrait à l'idée de quiconque de signer. Contrairement à ce que l'on projette d'exotisme en voyant les artistes qui s'en réclament, la question de l'originalité n'a de sens que lorsque leurs productions sont insérées dans le circuit occidental, et réalisées pour cela.

Dans la lignée de Duchamp, le groupe des Nouveaux Réalistes cherche à décréter à travers ses actions que la réalité est « art ». Entre les objets de consommation d'Arman, les affiches lacérées et récupérées de Villeglé, ou encore les morceaux de ciel que cherche à vendre Yves Klein, tout est susceptible de devenir artistique, pour peu que des artistes y apposent leur signatures.

Œuvre de Ben

Sculptures vivantes de Piero Manzoni.

PSYCHOLOGIE DE LA COPIE

Ce qui est donc étonnant, c'est que l'idée de faux en art, même si elle est appliquée à des oeuvres qui datent ou qui relèvent de système culturels pour lesquels cela n'avait aucune importance, n'est que l'application d'une certaine conception de l'originalité. Ainsi le critère n'est plus pratique mais idéologique, et effectue un transfert d'une valeur d'usage à une valeur symbolique. Alors que les productions d'ordre artistique étaient comparables à des matières premières classiques, répondant à la loi de l'offre et de la demande en fonction de leur disponibilité et de leur utilisation, elles sont désormais détachées des conditions de leur consommation et fonctionnent comme les éléments d'un stock symbolique de référence. Les œuvres des musées sont l'or des coffres-forts. Hors du temps et de la circulation, elles sont les valeurs culturelles absolues. Cette situation a deux principales conséquences.

D'une part elle justifie le principe de la muséologie, donc de la conservation, qui aura pour mission de sauvegarder tous les originaux. Sauf qu'à long terme, cette logique est en elle-même problématique pour des raisons pratiques, parce qu'en réalité tout objet peut se prévaloir du statut d'original, donc ce critère de tri conduit à préserver tout ce qui, de près ou de loin, est authentique[20]. Personne ne sait si les musées pourront longtemps continuer à accumuler tout ce que le monde a produit et continue de produire…

[20] « […] le musée se donne comme mission de sauvegarder tout ce qui est irremplaçable. Or, tout ce qui est singulier est par définition irremplaçable. Donc, à partir du moment où l'originalité conçu comme singularité est censée définir la nature même de l'art, tout ce qui est accepté institutionnellement comme ayant droit à la dénomination « art » doit être conservé. Quoi qu'on pense de la viabilité de ce principe muséal, il ne saurait en tout cas être identifié à une simple volonté de maximalisation de la satisfaction esthétique : celle-ci n'est en effet nullement garantie par l'originalité conçue comme singularité subjective. » Jean-Marie Schaeffer, « Originalité et expression de soi : éléments pour une généalogie de la figure moderne de l'artiste », in Communication numéro 64, 1997, page 78

Le Faux Van Dyck du roi des belges

Une histoire de faux tableau. Encore une ? Peut-être. Mais celle-ci est très inhabituelle. Parce que le tableau en question, une huile sur toile peinte en 1628 par le Flamand Anton Van Dyck (1599-1641), aurait été sciemment vendu par un roi. Et à une grande institution de son pays, qui plus est...

L'oeuvre fait partie des collections du Musée royal des beaux-arts de Bruxelles (MRBA), le plus riche de Belgique. Elle représente le portrait, baigné d'une splendide lumière, de François du Quesnoy - ou Duquesnoy - un sculpteur, contemporain du maître anversois. Acquis par la maison royale, le tableau est au château de Laeken lorsque celui-ci brûle en partie, en 1890. La peinture de Van Dyck a-t-elle, à l'époque, été anéantie ? Seulement endommagée ? Copiée, sans que l'original soit détruit ? Le mystère reste entier. Mais une enquête instille aujourd'hui un doute : le roi Léopold II, alors en conflit avec des députés en colère, aurait volontairement vendu, en 1909, un plagiat à ce qui s'appelait alors le Musée de peinture et de sculpture, pour 150 000 francs belges de l'époque, une somme considérable. La valeur d'assurance du portrait avoisine aujourd'hui 1,5, voire 2 millions d'euros.

A l'origine de cette affaire aux allures de thriller monarchique, on trouve Geneviève Tellier. Professeur d'histoire dans un lycée chic de la banlieue de Bruxelles, cette quinquagénaire s'est taillé une solide réputation d'enquiquineuse dans les milieux de la culture à Bruxelles. Elle franchit un pas supplémentaire en se demandant si l'un des rois les plus prestigieux de l'histoire belge, Léopold II, n'a pas sciemment trompé l'un des principaux musées nationaux.

C'est en 2006 qu'elle effectue ses premières découvertes, à l'occasion d'un séjour d'étude aux Etats-Unis. Elle écume musées et centres de documentation pour retrouver les archives du marchand d'art international François Kleinberger, auquel elle consacre une thèse de doctorat à l'Université libre de Bruxelles (ULB). Parisien né à Budapest, Kleinberger possède un magasin à New York au début du XXe siècle. Rapidement, il va pouvoir s'installer sur la prestigieuse Cinquième Avenue : la maison royale de Belgique l'a, en effet, contacté pour lui demander de proposer aux acquéreurs américains des oeuvres de Rubens, Rembrandt, Hals ou Delacroix. Une trentaine de tableaux au total, prélude à un «déstockage» généralisé du palais de Laeken, décidé par un monarque vieillissant et aigri. La Chambre des députés, l'opinion, la presse vont s'émouvoir. Le portrait de Duquesnoy est au centre de toutes les attentions. «Il faut donner une bonne leçon au royal sénile et vandale», écrit le quotidien socialiste Le Peuple. Le roi finit par battre en retraite et annonce qu'il vend l'oeuvre de Van Dyck au Musée de peinture, rue de la Régence. Ce musée acquitte un prix deux fois supérieur à la valeur expertisée et - pratique rare - déclare que le Van Dyck est authentique.

Au Metropolitan Museum de New York, lorsqu'elle fouille dans les 7 000 fiches de François Kleinberger et s'attarde sur celles qui mentionnent les collections du «King of Belgium», Mme Tellier s'arrête sur le document 2893. Il mentionne la vente du même tableau à un homme d'affaires allemand d'origine belge. Ce tableau-là mesure 60 cm sur 70. Celui cédé par le roi au musée bruxellois fait 77,5 cm sur 63. Etrange, mais pas suffisant pour accréditer la thèse du faux : l'histoire récente évoque de multiples changements de formats, qui traduisent surtout des expertises hasardeuses au départ. A en croire Mme Tellier, les responsables actuels des archives et de la collection royales ont «nié pendant un an et demi» l'existence d'un inventaire des collections établi en 1864. Ce n'est que le 4 juillet dernier qu'elle a reçu une copie évoquant le Van Dyck. Sur ces feuillets, le tableau mesure 60 cm sur 70 - les dimensions de l'oeuvre vendue par Kleinberger. Autre bizarrerie : le tableau vendu à l'époque à New York semble abîmé - conséquence de l'incendie de Laeken ? -, l'autre non.

Alors, qui a le faux, qui a le vrai ? L'acheteur allemand ne peut, en tout cas, imaginer une seconde qu'il a acquis l'original et le renvoie à François Kleinberger. Le marchand reste convaincu qu'il a en main l'original et il entend le revendre quelques mois plus tard.

En réalité, soutient Mme Tellier, Kleinberger savait bel et bien qu'il existe deux exemplaires. Un autre homme était d'ailleurs au courant : Charles Cardon, conseiller du roi des Belges et collectionneur. C'est lui qui a introduit le marchand auprès de Léopold II. Tous trois savaient qu'une copie avait été commandée pour remplacer l'original abîmé. Peut-être à Florent Willems, artiste et restaurateur de peintures anciennes, décédé en 1905. Le Van Dyck jalousement détenu par le Musée royal des beaux-arts de Bruxelles (MRBA) serait donc le faux en question.

«J'ai des arguments. Ou alors, je suis une mythomane», assène Mme Tellier. Pour éviter les remous, beaucoup d'acteurs du monde culturel belge ont opté pour la seconde hypothèse. De nombreux connaisseurs du monde de l'art se disent ébranlés. Sous le sceau de l'anonymat. S'il reste un tabou, dans la Belgique qui chancelle, c'est celui de la famille royale et de ses rapports à l'argent.

La Revue belge de philologie et d'histoire a refusé de publier une synthèse des travaux de Mme Tellier, en juin. Les auteurs de deux avis positifs se sont inclinés devant un troisième membre qui, selon l'auteur, «aurait escamoté les indices les plus lourds». Le cabinet de la ministre de la politique scientifique, qui exerce la tutelle sur le MRBA, reprend la version du musée : «Aucun examen ou analyse complémentaires ne sont nécessaires», une étude - un «constat d'état» - ayant été effectuée en 1998. Cette brève expertise - deux feuillets - évoque apparemment un «doublage à la colle» : une consolidation du tableau, recollé sur une autre toile.

Cela ne convainc pas Mme Tellier, qui réclame un examen aux rayons X, avec du matériel portable. Elle se propose de financer les 10 000 euros de l'opération. «Je suis toujours ouvert à la recherche, mais j'ai besoin de l'avis préalable de nos spécialistes de la conservation et de la restauration», affirme au Monde Michel Draguet, directeur du MRBA. «Je regrette toutefois que Mme Tellier n'ait pas consulté préalablement des experts de Van Dyck, n'instruise qu'à charge et ne respecte pas les procédures scientifiques habituelles», poursuit-il. Ce professeur de l'ULB - où Mme Tellier présentera sa thèse - est visiblement sceptique. «Un véritable examen sera plus convaincant que la prétendue expertise que l'on me soumet : un papier avec photo agrafée, collage et notes au crayon», réplique l'investigatrice...

D’autre part cela permet l’émergence d’un marché d’un genre nouveau, puisque le principe de rareté sur lequel il se construit est détaché de la valeur d’usage. La spéculation devient abstraite et les potentialités de valeurs illimitées. La logique qui le caractérise ressemble de plus en plus à un mouvement circulaire d’auto-alimentation : certains originaux prennent de la valeur en tant que tels, ce qui en retour nous conduit à valoriser les autres pour ce simple statut, jusqu’au paroxysme qu’on peut observer dans les salles des ventes, et des situations burlesques auxquelles on assiste lorsqu’il s’avère que ce ne sont pas des vrais.

L’œuvre originale, en devenant la propriété de l’Institution[21], devient donc un objet sacré, qu’il faut préserver de l’oubli, de la corruption du temps, et surtout de tous les faux qui le menacent[22]. Et nous verrons qu’ils sont nombreux, car l’intérêt et le potentiel de la tromperie va de pair avec la vigilance qu’instaure cette nouvelle situation.

« Chirico, reprenant sur le tard les thèmes et la manière de sa grande période métaphysique, la meilleure, était-il un artiste à bout de souffle condamné à parodier sa jeunesse, ou un faussaire de lui-même ? »
Michel Braudeau, Faussaires, Gallimard, 2006, p. 41.

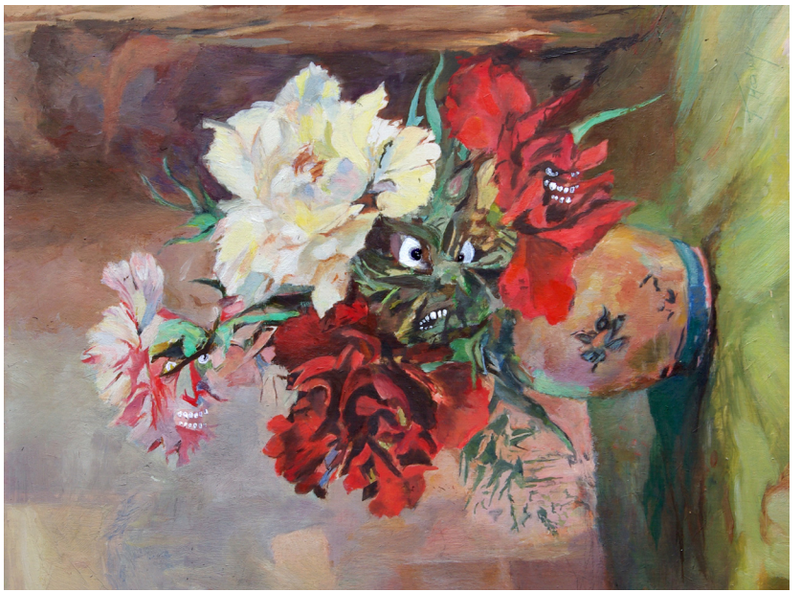
Le Chant d’Amour, Giorgio De Chirico, 1914, New York, Museum of Modern Art

.[21] « Des gardiens de musée durent un jour ceinturer de justesse un petit monsieur qui voulait retoucher d’anciennes toiles de Kokoschka (1886-1980) accrochées aux cimaises. Le vandale, venu avec ses couleurs et ses pinceaux, n’était autre qu’Oskar Kokoschka en personne, qui, dans son vieil âge, estimait qu’il manquait un peu de bleu par ici, de rouge par là. Un tel repentir, illégal puisque la toile n’appartient plus à son auteur, n’a rien à voir avec le faux. »
Michel Braudeau, *Faussaires*, Gallimard, 2006, p. 40-41.

[22] « De nos jours, nous déplorons souvent le manque de respect des amateurs du passé face aux originaux : on ne se gênait pas pour dépareiller les triptyques des retables, on découpait volontiers une toile en plusieurs parties traitées dès lors comme autant d’œuvres indépendantes, ou encore on redécoupait les bords des tableaux pour les adapter à un nouveau cadre ou à un nouvel emplacement. » Jean-Marie Schaeffer, « Originalité et expression de soi : éléments pour une généalogie de la figure moderne de l’artiste », in Communication numéro 64, 1997, page 84.

Adeline Rauxèdre, Nonne à nu, Technique mixte sur peinture originale, 26/18cm, 2008

Court-circuitant le processus de filiation historique qui rapproche, en tissant des liens entre eux, les artistes de toutes les époques, Adeline Rauxèdre a choisi d'exploiter ses inspirateurs de la façon la plus radicale qui soit : en travaillant directement sur leurs œuvres ! En les modifiant pour nous proposer une nouvelle oeuvre, la sienne, elle intègre littéralement à son travail ses références, qu'elle entend comme un matériau physique, malléable à merci. Ses aïeux, maître ou mentors, peuvent donc constater grâce à la démarche d'Adeline Rauxèdre que leur travail a été très concrètement continué, qu'il a effectivement servi de source d'inspiration, de base de création, mais peut-être lui reprocheront-ils d'avoir par la même occasion tari cette source en la requalifiant de façon incorrigible... Adeline Rauxèdre s'en défend en affirmant que son statut de propriétaire des œuvres l'autorise à en disposer librement sans avoir à consulter leur auteur. Ainsi, en modifiant des œuvres qui avaient vocation à être collectionnées, elle semble balayer dans le même temps toute la mécanique et les objectifs de la conservation de l'art, tout en mettant à mal des principes aussi fondamentaux que la propriété intellectuelle ou l'autorité de l'artiste. « J'adore l'idée d'intervenir sur une œuvre. Un tableau est un support qui a déjà une histoire artistique autonome, comme une personne qui aurait déjà son caractère, ses valeurs et ses habitudes, avec lesquels il faudrait composer [...] et cette rencontre nous transforme tous les deux ».



Adeline Rauxèdre, Monstroplantes, Huile sur peinture originale, 23/15cm, 2008

LE MÉTIER DE FAUSSAIRE

Il y aurait par exemple actuellement plus de 10 000 Corot de par le monde[23]… Forcément, la plupart sont faux, mais pas tous exactement de la même manière. Il y a ceux qui ont été réalisés par ses disciples, qui n'étaient rien de plus que des sous-traitants contrôlés par Jean-Baptiste Corot en personne. Son succès nourrissant une demande incessante et croissante, le maître avait tout juste le temps de les signer… Ce ne sont donc pas de véritables faux ! En revanche il y a également tous ceux qui sont sortis des usines bruxelloises entre 1914 et 1918 pour être vendus 300 francs pièce aux allemands. La valeur de ces tableaux est donc d'une grande variabilité, qui dépend autant de la qualité de leur réalisation que de la certitude de leur attribution. Si le marché des Corot est à ce point saturé, il n'est plus vraiment porteur pour apprenti-faussaire qui voudrait se lancer dans la profession. Parmi les créneaux les plus porteurs, enfin si l'on ne s'encombre pas de trop de scrupules, il y a surtout la soi-disant redécouverte des authentiques oubliés, délaissés, perdus puis retrouvés. Mais fabriquer des trésors disparus de toutes pièces nécessite autant de talents que d'érudition, et tout le monde n'en dispose pas suffisamment pour berner bien longtemps les spécialistes. La vengeance particulière qu'ont nourrie Nicolas Bataille et Mlle Akakia-Viala, deux comédiens dont le spectacle avait été fraîchement éreinté par la critique, n'aura pas fait long feu. Parodiant le style de Rimbaud, ils envoient en 1949 au journal *Combat* un texte de trente-quatre pages qui ne serait autre que *La Chasse spirituelle*, manuscrit légendaire qui hantait tous les amateurs du poète depuis sa disparition. Publié le jour même, la presse s'emballe, se le repasse, on s'en délecte. Seul André Breton, alerté par des parentés grossières chez un auteur qui ne s'est jamais répété, dénonce la prose douteuse qui est bien vite démasquée. Mais est-ce toujours possible d'identifier si facilement la falsification ? L'affaire plus récente de la famille Greenhalgh est un bien plus grand défi aux experts, et illustre à merveille la figure du faussaire génial. Au-delà des sommes en jeu et des déceptions de toutes les parties, ce genre de cas pose la question de la pertinence des critères esthétiques, ou plutôt cela amène à reconsidérer ce que l'on entend par esthétique. Car si le faux a tant de qualités qu'il parvient à confondre jusqu'aux experts les plus spécialisés, c'est bien que finalement l'apparence n'est pas essentielle, ou alors que le faux est lui-même une œuvre d'art[24] ! C'est la question que posent parfaitement les rapports ambigus entre les Vermeer et les Van Meegeren, dont l'histoire exemplaire et le dénouement inattendu méritent qu'on s'y attarde.

[23] Peut-être même davantage, si l'on en croit la boutade : Corot a peint 3000 tableaux, dont 20000 en Amérique…

[24] « La question tenace de savoir s'il existe une différence esthétique quelle qu'elle soit entre une contrefaçon mensongère et une œuvre originale, défie une prémisse de base dont sont tributaires les fonctions mêmes du musée, celles de collectionneur et d'historien d'art. Un philosophe qu'on surprend sans réponse à cette question se trouve dans une posture au moins aussi périlleuse qu'un conservateur de tableaux qu'on surprend à confondre un Van Meegeren et un Vermeer ». Nelson Goodman, *Langages de l'art*, Editions Jacqueline Chambon, 1990, p. 135-136.

Christophe D. Petyt devant une copie de La Joconde

La collection L'Art du Faux

La Collection L'Art du Faux est née en 1992 de l'idée de Christophe D. PETYT. Aujourd'hui, au travers d'une collection de plus de 2500 oeuvres, les plus grandes «signatures» de l'art pictural mondial y sont représentées. Les oeuvres majeures de ces artistes de génie qui ont traversé les siècles ont désormais leur «toiles jumelles». Ce ne sont pas des «faux», ce sont des copies identiques. Identifiées comme telles et répertoriées officiellement.

Parmi les grands clients de la Collection L'Art du Faux on trouve principalement trois catégories d'acheteurs :

Les collectionneurs fortunés qui achètent des copies des oeuvres qu'ils possèdent afin de ne pas exposer les originaux qui sont précieusement gardés dans des coffres ou tout simplement par discrétion lors d'une vente afin que leur entourage ne s'aperçoive pas de la vente, ce qui pourrait être assimilé à des difficultés financières...

Les collectionneurs passionnés qui possèdent des originaux et qui vont acquérir les copies des oeuvres qu'ils admirent et qui ne sont pas disponibles à la vente. Ainsi ce client Helvète qui possède 21 originaux de van Gogh et 44 copies réalisées par Christophe D. PETYT . Il s'est constitué une collection complète de l'auteur qu'il admire. Mais aussi ce client allemand rencontré à Marbella (Espagne), grand amateur d'impressionniste et collectionneur; il est entré dans une exposition croyant reconnaître l'oeuvre qu'il admirait et qu'il tentait d'acquérir depuis des années, un Paul Gauguin «Quand te maries-tu ?». Il a été longtemps en contact avec le musée qui possède l'original étant prêt à payer jusqu'à 25 millions de dollars une oeuvre estimée à 15 millions. Séduit par la qualité de la copie, il s'est laissé tenté déclarant l'acquérir parce qu'il «éprouvait la même sensation que lorsqu'il se trouvait devant l'oeuvre originale». Enfin, les amateurs, fortunés ou non, célèbres et inconnus, qui s'offrent une oeuvre dont ils tombent tout simplement amoureux et souhaitent la voir trôner dans leurs salons.

Le phénomène de la copie date de la fin du XIX éme siècle. Les peintres eux mêmes s'amusaient à se copier entre eux. L'artiste Corot est tristement devenu célèbre. Il semble qu'il bat tous les records au point qu'une célèbre maxime est née «Corot a peint 3000 tableaux dont au moins 20,000 aux Etats-Unis». Il faut dire que de son vivant le peintre n'a pas donné le bel exemple. En effet, quand un faux de son oeuvre ou de son style lui était présenté, il n'hésitait pas à le signer s'il était de bonne facture et si son auteur lui en faisait la demande. Si le tableau était maladroit alors le maître le retouchait avant d'y apposer sa signature.

Les exemples de ce style ne manquent pas. Michel Ange exécuta une copie de statue antique qu'il enterra avant de la «découvrir» et de la faire passer pour une oeuvre originale. Il réalisa aussi des faux Giotto qu'il vieillit à la fumée. Rubens maquilla des gravures pour leur donner le cachet de l'authentique ; van Dyck lui rendit la pièce en peignant environ 800 tableaux signés Rubens... Fragonard acceptait sans sourciller que sa belle soeur le copia. Mais plus récemment Picasso réalisa un vrai-faux Cézanne «Nature Morte : Les Pommes» pour le compte d'une amie, égérie du monde de l'art, Gertrude Stein qui fût affolée par la disparition de l'original qu'elle possédait. Magritte fît un vrai-faux Max Ernst, lequel se trouve aujourd'hui à la vénérable National Gallery de Londres.

La Fondation l'Art du Faux

La fondation l'Art du Faux c'est 82 artistes sélectionnés à travers le monde parmi plus de 3,500 candidatures. Les exigences de Christophe D. Petyt sont telles que l'on peut réellement considérer les membres de sa Fondation comme étant les meilleurs copistes au monde. Ses exigences font de la Fondation un club élitiste car seul 3% des candidats parviennent à passer les nombreuses étapes de la sélection. Le degré de précision atteint permet de dire que les copies de la Fondation sont quasi parfaites car comme le savent les experts, la perfection en matière d'art n'existe pas.

Hans Van Meegeren, professeur à Delft et artisan restaurateur, est certainement l'un des faussaires les plus célèbres. Les critiques lui ayant refusé les honneurs, c'est aigri et dans l'optique de démontrer sa capacité à les flouer qu'il s'engage dans la recherche du support de sa vengeance. Il lui faut trouver un artiste à imiter, mort de préférence, dont la notoriété n'attirera pas trop les regards tout en lui permettant de dégager des revenus suffisants. La victime idéale se présente en Vermeer (Jan Van der Meer de Delft, 1632-1675), dont l'image a été redorée par la rétrospective de Rotterdam en 1935 et dont le corpus d'œuvres reste relativement indéterminé. Meegeren étudie sa proie, peaufine sa technique, invente des procédés pour obtenir l'illusion de la patine des siècles. Il obtient son retour sur investissement en 1937 lorsqu'il vend son premier Vermeer. Puis, années après années, enchères après enchères, Meegeren parvient à faire fortune de son imposture. Sauf qu'avec la fin de la guerre vient l'heure des comptes, et le gouvernement hollandais s'aperçoit que notre homme a vendu cinq toiles de maître à de hauts dignitaires allemands. Pour dilapidation des trésors de la nation, il est vite arrêté et se retrouve sous le coup de deux chefs d'accusation peu engageant : criminel de guerre et traître à la patrie. Dans ces conditions, mieux vaut n'être qu'un simple faussaire escroquant l'ennemi dans un acte citoyen ! Meegeren révèle donc son ambition, son histoire et ses procédés. « En vain. Le tribunal refuse de le croire et l'accuse d'être un usurpateur, un faux faussaire, de s'attribuer la paternité d'authentiques chefs d'œuvres pour sauver sa peau »[25]. Au pied du mur, il lui faudra réaliser un ultime tableau derrière les verrous, *Jésus enseignant dans le temple*, afin de convaincre les sceptiques, qui n'ont d'autre possibilité que de reconnaître enfin son talent.

Le Faux « Faune » de Gauguin
Un couple d'octogénaires et leur fils ont été condamnés par la justice britannique pour avoir fabriqué de fausses antiquités et oeuvres d'art qui ont dupé les plus grands experts pendant dix-sept ans. George Greenhalgh, un ancien professeur de dessin industriel de 84 ans, et son épouse Olive, 83 ans, ont joué un rôle crucial dans la prolifique entreprise de faussaire de leur fils Shaun, 47 ans, dans leur logement social de Bolton près de Manchester (nord-ouest de l'Angleterre). Le faussaire, c'est lui. L'hebdomadaire Newsweek le décrit comme un « homme trapu, blafard, qui n'a jamais eu d'emploi et avait échoué à entrer dans le corps des Royal Marines parce qu'il ne savait pas nager ». La petite maison sans prétention de trois chambres, et même l'abri de jardin, avait été transformée en atelier. La police a découvert des aquarelles dégringolant des armoires, de statues inachevées envahissant la cuisine et un fourneau pour fondre les métaux précieux trônant sur le réfrigérateur. Des matériaux et composants comme du verre romain et des pièces en argent remplissaient des placards entiers tandis que la bibliothèque regorgeait de livres allant de l'art égyptien aux aquarelles contemporaines. Selon la police, la famille aurait créé entre 1989 et mars 2006 plus de 120 pièces d'art évaluées à plus de 10 millions de livres (14 millions d'euros), mais elle n'en aurait tiré que 850.000 livres (1,2 million d'euros) déposées sur un compte bancaire. Shaun, créateur malheureux de l'art contemporain, n'était pas motivé par l'appât du gain mais par un désir de revanche envers un monde artistique qui n'a pas reconnu son talent, selon la police. Dans l'entreprise familiale, le fils créait, à vive allure parfois, tandis que les parents, surtout le père, s'occupaient du côté commercial en proposant ces pièces notamment aux maisons d'enchères et aux musées, en les faisant passer pour des objets considérés comme égarés par le monde artistique. Ainsi, les experts du British museum ont déclaré authentique une statue égyptienne datant de 1350 avant JC, qui a également été estimée à 500.000 livres par Christie's. Le conseil municipal de Bolton l'a acquise il y a quatre ans pour 400.000 livres. Parmi les autres réalisations du faussaire, une assiette en argent «d'époque romaine» a été exposée dans une vitrine du British museum, un pastel attribué à LS Lowry a été vendu 70.000 livres et une sculpture d'oie en argile signée Barbara Hepworth qui vaudrait 200.000 livres si elle était authentique.
www.7sur7.be

[25] Michel Braudeau, *Faussaires*, Gallimard, 2006, p. 46-47.

« Le scandale ne fit pas que ridiculiser divers professeurs éminents dont on a oublié le nom plus vite que celui du faussaire. Il propulsa celui de Vermeer au firmament de l'ara et centupla la cote de ses œuvres. Et il traumatisa les directeurs des musées possédant un ou plusieurs Vermeer, qui se mirent à les regarder de travers. Meegeren avait avoué sept faux, mais comment être sûr des autres ? Chacun retourna à son microscope. Dans cette querelle du vrai et du faux, le critère de la beauté (un détail secondaire, le défi portant sur des millions) fut presque oublié »[26]. Cette vengeance personnelle, qui l'aura conduit toute sa vie, explique finalement bien les raisons de son succès final. Outre le fait que ses tableaux soient presque impossibles à distinguer des Vermeer, l'histoire de Van Meegeren, faite d'incompréhension, de frustration, de ténacité, et de révélation grandiloquente, correspond en tous points à l'image de l'artiste maudit. Seulement l'expression de son génie aura résidé dans l'imitation non pas du réel, mais du style inimitable d'un des plus grands maîtres.

La notion d'originalité trouve ainsi un de ses détracteurs dans la copie, qui tend à nous prouver que les qualités plastiques d'une œuvre ne sont pas suffisantes pour ranger d'un côté les œuvres, les vraies, de l'autre les fausses. La modernité tente alors une ultime parade romantique : l'âme de l'œuvre authentique, qui repose dans l'œuvre originale et qui, elle, est inimitable. Inimitable, peut-être, mais reproductible ? Le bât blesse à nouveau, et malgré les dénégations persistantes des amateurs et des artistes, qui veulent sauvegarder à tout prix le mythe de l'œuvre inspirée, la multiplication, en faisant son entrée dans l'art, l'oblige encore à redéfinir ses fondements.

Hans Vermeer de Delft, La laitière, v. 1660-1661
(45,5 x 41 cm

[26] Michel Braudeau, *Faussaires*, Gallimard, 2006, p. 46-47.

Hans van Meegeren pendant son procès

LE FAUX À L'ÉPREUVE DU MULTIPLE

Ce qu'il faut retenir du panorama que nous avons dressé, c'est que l'idéologie qui s'est constituée autour de l'originalité a contribué à moraliser le faux, mais dans un sens qui n'est plus celui de Platon. En introduction de son ouvrage sur les faussaires, Michel Braudeau nous rappelle ainsi quelques définitions : « Emile Littré définit d'abord le mot « faussaire » comme : « Celui qui fait un faux acte, une fausse signature, ou qui altère un acte authentique. » L'authentique, c'est le bon, le juste, le légitime, tandis que le « faux » est mauvais, nuisible, coupable »[27]. Le faux, quel qu'il soit, est donc par définition mauvais, parce qu'il attente à l'original autant qu'à la vérité qu'il contient, et cette conception moderne va teinter très négativement l'accueil des nouvelles technologies[28].

Andy Warhol-Portrait Of Maurice , 21» x 27

Certains artistes refusent catégoriquement d'envisager la reproduction. Miro, par exemple, expose son point de vue :
J.M. : Je suis contre la reproduction des tableaux. J'estime qu'un tableau doit rester une chose unique.
G.C. : Pourquoi ?
J.M. : Parce qu'une reproduction est une chose morte. On ne peut imiter le grain de la toile.
G.C. : Et si l'on y parvenait ?
J.M. : On n'y parviendrait pas. De toute façon, ce serait détourner la toile de son but. Il ne faut pas perdre de vue le fait qu'un tableau est une manifestation individualiste. Le tableau, lui aussi, porte l'empreinte du pouce, l'empreinte humaine que l'on ne saurait remplacer par l'empreinte de la machine. Jamais.
Entretien avec Georges Charbonnier, Ecrits et entretiens, p. 245.
D'autres sont plus altruistes, ou plus idéalistes, en tous cas plus critiques à l'égard de l'idée d'originalité et d'authenticité :
« En ce qu'elles dépendent de mécènes féodaux payant très cher la magie fétichiste et le caractère unique – « l'esprit » d'un artiste, tel qu'il se manifeste dans son coup de pinceau ou du moins dans sa signature (Yves Klein vendant de l'air contre un reçu signé en 1958) – la peinture, la sculpture, etc., représentent la forme artistique la plus archaïque. »
« Take care of the world », in Manifestos, Something Else Press, 1966, p. 9.

[27] Michel Braudeau, Faussaires, Gallimard, 2006, p. 12
[28] Par ailleurs le simple fait d'être nouveau constitue, comme toujours, un prétexte de rejet. Ebranlant les habitudes, provoquant une redistribution des hiérarchies, donnant l'avantage à ceux qui n'ont pas forgé leur savoir, toute nouveauté possède un potentiel explosif, et celui-ci déplaît forcément à ceux qui souhaitent que chacun reste à sa place.

Ainsi certains artistes vont tout bonnement refuser d'accorder un quelconque statut artistique aux œuvres convoquant, ou pire, relevant directement des nouveaux procédés de reproduction. C'est que l'innovation technique, plébiscitée par les artistes, a toujours eu du mal à les convaincre. Elle a même souvent trouvé chez les plus conservateurs d'entre eux ses opposants les plus hostiles. En fait, avec l'arrivée de la reproduction mécanique, on rejoue tout simplement le scénario de la photographie : les nouveaux procédés sont utiles, on l'admet, mais il est impensable qu'il deviennent artistiques. La confrontation donne encore lieu à des compromis improbables, certains reconnaissant les épreuves du moment qu'elles sont contrôlées par l'artiste, d'autres du moment qu'il est intervenu plastiquement, d'autres dans la limite d'un certain nombre, choisi arbitrairement selon je ne sais quel critère… Songeons à la distinction imaginée par Vasarely entre *reproduction* et *recréation*. S'il entrevoit avec enthousiasme, grâce au multiple, la possibilité pour l'Art d'atteindre plus facilement les hommes, il n'accepte guère l'idée que l'œuvre perde en authenticité ce qu'elle gagnerait en disponibilité. Il s'en explique ainsi : « il s'agit de la re-création de l'œuvre d'art « originale », qu'elle soit tableau, transparence, sculpture, relief, etc. sous la forme d'une édition à quinze, cinquante, deux cents ou mille exemplaires. De nos jours, l'artiste a réussi à résoudre la contradiction qualité-nombre, grâce aux progrès de la technique, ouvrant ainsi, à un très large public, l'accès des œuvres de valeur. […] Mais je dois affirmer vigoureusement la différence existant entre les deux notions : *reproduction* et *recréation*. Les deux techniques ont leurs éminentes raisons d'être, elles se complètent mais ne se recoupent pas. Les *reproductions* sont du domaine du musée imaginaire, nous informant des arts du passé, et constituent un des véhicules les plus importants de la culture. Mais, vivant ou mort, l'artiste n'intervient pas. Par contre, les *recréations* sont des œuvres authentiques d'artistes contemporains, exécutées sous leur direction, et destinées à recréer, chez soi, une ambiance sensible et poétique. Elles ne diffèrent des œuvres plastiques que par leur nombre. Défions-nous de la confusion. Il ne faut pas que les faux envahissent le domaine des arts, comme ils ont envahi l'ameublement »[29].

Plus confuse encore est la position de Jean Fautrier, dont les propos mêlent incohérences conceptuelles et intérêts économiques vaguement camouflés. « Même un peintre comme Jean Fautrier, dont l'œuvre suppose une approche fortement individualisée de la matière picturale, envisage au cours des années 1950 la production de ce qu'il nomme paradoxalement des « originaux multiples ». Présentant un même sujet, des estampes sont rehaussées à la main, avec du pastel ou de la gouache de manière légèrement différente pour chacune. Ces ajouts ne sont pas nécessairement réalisés par l'artiste lui-même, qui donne toutefois des indications préalables et procède à des choix ultérieurs quant aux épreuves à conserver »[30].

[29] Victor Vasarely, *Plasti-cité, l'œuvre plastique dans votre vie quotidienne*, Casterman, p. 107-108.
[30] Jean-Yves Bosseur, *Vocabulaire des arts plastiques du XX*ème *siècle*, Minerve, 1998, p. 145.

Le paradoxe de la situation a été mis en lumière à de nombreuses reprises au cours du 20ème siècle. Entre les ready-made initiés par Duchamp, les tenants du pop art et autres adeptes de recyclages artistiques en tous genres, nombreux sont ceux qui ont apporté la preuve par les faits que l'œuvre pouvait très bien s'accommoder des procédés industriels de fabrication, autant que des exemplaires anonymes et interchangeables qu'elle produit. Certains vont même croire trouver dans le multiple le sauveur moderne, capable de diffuser les œuvres de l'art à travers la planète et dans toutes les couches de la population, quitte à abandonner définitivement les Beaux-Arts traditionnels[31]. Les prises de positions dans ce sens ne proviendront peut-être pas des arts plastiques mais de l'architecture, qui, contre tous ses héritages, a même érigé en principe universel le fonctionnalisme. Autrement dit, finie l'esthétique, finies les fioritures, désormais c'est la fonction, et elle seule, qui imposera la forme ! Les trompe l'œil kitchissimes, les fausses colonnes et autres stucs, les petites ouvertures et les toits en pentes : autant de fardeaux inutiles et nuisibles dont il faut débarrasser l'architecture. Inutiles parce qu'ils ne résolvent rien de la problématique architecturale, nuisibles parce qu'ils nous empêchent de la saisir et de la comprendre. L'illusion platonicienne réapparaît, c'est Le Corbusier qui la dénonce. A travers les CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne), les idéaux modernistes du Style International vont se diffuser et progressivement donner corps à sa « machine à habiter ». On a cru que l'architecture, en abandonnant l'esthétique, se concentrerait davantage sur sa valeur d'usage. Les réticences de générations d'habitants lui ont démontré le contraire, en lui rappelant que la dichotomie forme/fonction ne va pas de soi et que, dans la pratique, on préfère quand un lieu a une « âme »…

Raphaël Julliard, 1000 tableaux chinois, fabrique de Nantong, Chine

Le One Man Show de Raphael Julliard, intitulé «1000 tableaux chinois», réalisation conceptuelle et exclusive pour Art & Public, sera un happening permanent. Le stand A8 aura la configuration d'un commerce; pendant toute la durée de la foire seront vendus aux clients des monochromes, oeuvres d'art réalisées pour l'événement. Fabriqués en Chine tels des produits de consommation, importés en France par le circuit usuel des marchandises, portant l'estampille «made in China», les tableaux de 1 x 1m tous revêtus du célèbre rouge chinois seront vendus pour une somme de 100 euros chacun aux visiteurs, démocratisant l'art, permettant à tout un chacun de prendre part à l'aventure inédite offerte par Raphael Julliard. Une aventure que l'on peut nommer, comme Pierre Huber, celle du «dernier monochrome en date» de l'histoire de l'art. Revêtant un caractère critique à l'égard des mécanismes actuels du marché, que l'on se positionne du côté de l'artiste comme de celui du vendeur ou du collectionneur, les 1000 tableaux seront tous identiques à l'exception de la signature figurant au dos de chacun : non celle de l'artiste, mais celle des ouvriers ayant oeuvré pour la production des monochromes. Le seul choix possible pour l'acquéreur portera donc sur la signature, seule marque d'individualité de l'objet; la signature fait l'unicité, l'unicité fait la valeur. Inscrite dans une logique artistique et commerciale, la vente de ces oeuvres sur une grande foire internationale permettra d'apprécier la température du marché de l'art. Le prix est fixé à 100 euros pour la FIAC Paris 2005, mais sera sujet à fluctuations après l'événement : le nombre de tableaux restant ainsi que les variations internationales du marché de l'art constitueront deux paramètres essentiels pour l'augmentation de la valeur unitaire de chaque pièce. En devenant propriétaire d'un tableau, tout un chacun gardera une trace de ce projet unique. Chacune des 1000 œuvres porte intrinsèquement la mémoire de l'événement.

[31] « En ce qu'elles dépendent de mécènes féodaux payant très cher la magie fétichiste et le caractère unique – « l'esprit » d'un artiste, tel qu'il se manifeste dans son coup de pinceau ou du moins dans sa signature (Yves Klein vendant de l'air contre un reçu signé en 1958) – la peinture, la sculpture, etc., représentent la forme artistique la plus archaïque. »
« Take care of the world », in *Manifestos*, Something Else Press, 1966, p. 9.

Pour résumer, le multiple est acceptable, mais pas pour tout le monde, pas n'importe comment ni à n'importe quel prix, et pas pour toutes les œuvres bien évidemment. Entre les peintures traditionnelles, les lithographies, les gravures, les estampes, les photographies, le cinéma, la bande dessinée, sans parler des performances, des installations ou des œuvres multimédia, la confusion est telle qu'il y a finalement plus d'exceptions que de cas illustrant la règle ! Le faux et la copie sont à la fois des composants essentiels de la création et de vilains petits canards que le monde de l'art ne saurait voir. Les technologies de la reproduction posent un défi constant à la définition de l'art par l'originalité de son créateur. En questionnant sans cesse les limites et les fondements de l'authenticité, elles réalisent la prédiction de Benjamin[32] en faisant perdre toute consistance à une aura qui se dissipe à travers les exemplaires et les ouvrages[33]…

[32] « Le diagnostic vaut tout particulièrement pour le film. Non seulement le film est mécaniquement reproductible mais il a été fait pour cela et n'a d'existence que pour cela : il est produit pour des millions de spectateurs et seul le mode de production industriel le rend possible. » Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux*, Hachette, 2003, p. 113.

[33] « Dans les faits, les œuvres auratiques ont, elles aussi, subi la loi de la reproduction. Les tableaux uniques circulent dans les expositions, en photographies, en diapositives ou en fichiers numériques ; on les trouve reproduits dans les revues, à la télévision, dans les livres d'art et sur le web. Les estampes permettent de monnayer par le menu la signature auratique des artistes inabordables. » Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux*, Hachette, 2003, p. 121-122.

EPUISEMENT ET SURVIVANCE DE L'IDÉOLOGIE MODERNE

A la lumière des différentes façons de considérer l'art, et des méthodes pour discriminer entre le vrai et le faux, le statut des œuvres et leur fonction dans le musée devient problématique. Les qualités inimitables ne résistent pas aux faussaires, et l'originalité s'épuise dans la diversité ! « Dans le musée, on est supposé regarder avec déférence des œuvres uniques – même si ces œuvres uniques sont, pour la plupart désormais, des exemplaires plus ou moins rares et plus ou moins identiques de la production planétarisée et standardisée de tel ou tel artiste. »[34]. Cet état des lieux conduit à une position critique des artistes vis-à-vis du sort de l'art. La technique et l'illusion ayant été abandonnées pour le culte de l'originalité, lui-même sapé dans ses fondements, il ne reste plus grand-chose de concret à évaluer pour être sûr de la valeur que l'on place derrière l'art. Privé par les nouvelles exigences de son sens esthétique commun, la majeure partie du public ne comprend donc plus rien à l'art, puisqu'il faut un mode d'emploi pour entrevoir le sens que peuvent avoir les unes par rapport aux autres toutes ces originalités qui cohabitent sous le même toit indéfinissable du monde de l'art. Si encore cela n'était qu'affaire de spécialistes, mais les institutions de l'art émergent, survivent et subventionnent à partir des fonds publics, et les sommes engagées sont visiblement outrageusement élevées. L'ampleur de la fracture entre partisans et contestataires est telle qu'elle en devient constitutive de l'art contemporain. Les philosophes en débattent, les artistes s'en amusent, et l'institution pondère. Elle médiatise, appelle à la rescousse les universitaires, les professionnels et les artistes eux-mêmes pour réconcilier les parties, pour « démocratiser la culture »… Mais les grognements ne s'estompent guère, alors comment justifier tant d'énergie et de richesses consacrées à des créations de plus en plus hermétiques. L'art pour l'art, ça n'a jamais été très convaincant. L'exception française, pourquoi pas, mais le pays n'est plus si chauvin. Finalement, rien de mieux que de rendre au contribuable la monnaie de sa pièce. La culture commence donc à justifier son solde débiteur en terme de retombées économiques périphériques. Les musées, c'est des emplois ; la culture, c'est de l'attractivité, du tourisme ; l'argent, il revient dans les caisses, par un biais ou par un autre ; l'art, un moyen comme un autre de faire tourner la société [35]!

[34] Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux*, Hachette, 2003, p. 122.
[35] Voir sur ce point la communication effectuée autour de la création du nouveau musée Guggenheim, censé redynamiser la région de Bilbao, ou les justifications des villes européennes de la culture.

Les trous de mémoire de Staline

Le 5 mai 1920 Lénine tient un discours sur la place Swerdlow à Moscou devant des unités de l'armée rouge. Un photographe inconnu réalisa ce cliché, sur lequel nous apercevons Trotzki et Kamenew sur les escaliers de l'estrade.

Dans des versions ultérieures ce cliché n'apparaîtra plus que sous sa forme retouchée. Trotzki et Kamenew ont été remplacé par cinq marches en bois.

Dès l'Antiquité, le pouvoir politique est représenté en images. Les pièces de monnaie portent l'effigie du dirigeant politique, les statues servent à glorifier l'empereur. Sous l'Empire romain, la destruction d'insignes du pouvoir est déjà l'expression d'une hostilité à l'ordre politique en place. Il arrive souvent, comme Tacite l'a raconté qu'une révolte commence par la mise à bas des images de l'empereur, les « imagines principis ». Le droit romain prévoit en outre que le Sénat a la faculté de « diviniser » un dirigeant de façon posthume ou de le supprimer de la mémoire collective. Le terme juridique correspondant à cette action est « memoria damnata » – le souvenir d'un empereur suspecté de tyrannie est effacé, et rien de lui ne doit passer à la postérité. Les études de l'histoire romaine ne permettent pas de préciser exactement si cette interdiction s'applique aussi à des personnages encore vivants. La plupart des spécialistes de l'Antiquité sont d'avis que seuls les noms des morts étaient effacés. Certains n'excluent cependant pas qu'une « memoria damnata » puisse être prononcée du vivant d'un banni. L'expression « damnatio memoriae » est d'origine contemporaine. On sait également que « l'abolition du souvenir » de l'action politique de personnes qui pensent différemment ou qui sont tombées en disgrâce est une pratique courante dans les régimes totalitaires de notre siècle. C'est ainsi que la déstalinisation intervenue après la mort de Staline a pour objectif d'effacer son souvenir. L'un des exemples les plus connus de « damnatio memoriae » du vivant d'un personnage est le personnage de Trotski. Leo Davidovitch Bronstein – connu sous le nom de Trotski – n'est plus représenté nulle part. L'exemple le plus frappant de cet effacement est une photographie prise sur la place Sverdlov de Moscou, située devant le théâtre du Bolchoï. Elle montre des unités de l'Armée rouge rassemblées le 5 mai 1920. Au milieu de la place se trouve une estrade de bois, sur laquelle Vladimir Illich Lénine prononce un discours avant que les troupes ne marchent contre l'armée du maréchal polonais Josef Klemens Pilsudski. La Russie révolutionnaire est en guerre, les forces de Pilsudski sont entrées peu de temps avant en Ukraine. G.P. Goldstein photographie l'assemblée. Le cliché montre Trotski et Leo Borissovitch Kamenev sur les escaliers de l'estrade, pendant que Lénine, qui a adopté la pose qu'il affectionne quand il prononce un discours, essaie de galvaniser les troupes hétéroclites qui se trouvent devant lui. Au cours des années qui suivent, cette photo devient une véritable icône en Union soviétique, et continue d'être largement diffusée sous forme de tirage et de carte postale. Un photographe inconnu prend une photo quasiment identique, qui montre Trotski et Kamenev de profil, quelques secondes après Goldstein. Elle sera également reproduite et diffusée en très grandes quantités. La version originale paraît pour la dernière fois en 1927 à l'occasion du dixième anniversaire de la révolution russe, lorsqu'elle est utilisée pour une carte postale avant-gardiste. Seule la photo retouchée sera utilisée ultérieurement. Un retoucheur remplace Trotski et Kamenev par cinq marches en bois. Dans l'histoire de la photographie, cette intervention est célèbre non seulement en raison des circonstances qui ont entouré la prise du cliché, mais également parce que la disparition de Trotski sur le cliché augure du futur destin de l'ancien compagnon de route de Lénine. Dès novembre 1927, il est exclu du Comité central par la direction du parti communiste. En 1929, il est expulsé d'URSS sous le prétexte « d'activités antirévolutionnaires ». Il passe le reste de son existence en exil, jusqu'à son assassinat par un agent de Staline le 20 août 1940 à Mexico.

Pour maintenir sa domination, Staline doit impérativement effacer le souvenir du rôle politique joué par Trotski. Les objectifs politiques de ce dernier, sa théorie de « révolution permanente » qui part de Russie pour s'étendre à d'autres pays, contredisent les intentions du Géorgien. Staline formule un programme de « construction du socialisme dans un pays », qui débouchera plus tard sur les excès de la collectivisation forcée des exploitations agricoles privées. Dans les années 1920, Staline, qui est secrétaire général du parti communiste, réussit à étendre systématiquement son pouvoir et à marginaliser politiquement ses adversaires. Trotski reste pourtant dans la mémoire collective comme l'un des personnages clés de la révolution d'octobre. Il a organisé l'Armée rouge, apportant ainsi une contribution décisive à la victoire des Bolcheviques dans la guerre civile. De nombreuses photographies attestent du rôle central joué par Trotski après la chute de la dynastie des tsars, et des liens étroits qu'il entretenait avec Lénine. Les deux clichés du 5 mai 1920 transforment l'action commune de la vieille garde bolchevique en mythe révolutionnaire. C'est pour cela que la photo a été retouchée : sa destruction signifiait la renonciation à l'un des documents photographiques les plus efficaces dans les premières années qui suivent la révolution d'octobre. Staline ne veut pas seulement entretenir le souvenir de cette époque, il veut faire partie de cette mémoire. Il s'approprie pour ce faire un rôle qui va bien au-delà de son importance historique, et qu'il ne peut jouer que si l'existence historique et politique de Trotski est effacée des mémoires des citoyens soviétiques.

Arte.tv, En collaboration avec la maison de l'histoire à Bonn autour de l'exposition «Les images trompeuses».

Ce qui est amusant, et nous verrons à quel point, c'est que cette situation n'échappe pas aux artistes, qui veulent faire éclater la vérité. Pour créer, ils s'immiscent dans les zones d'ombres du monde de l'art et s'inspirent de ses paradoxes. Après avoir regardé la nature pour mieux la reproduire, après s'être regardée elle-même pour mieux se distinguer des autres, l'œuvre va maintenant regarder le système dans son ensemble pour mieux l'analyser, le décortiquer et surtout le critiquer. Sur les traces de Duchamp, les artistes emprunteront les voies de la subversion, avec la ferme intention, non plus de récuser les avant-gardes de la veille, mais de nier la validité même de l'art, en anéantissant ses principes d'originalité et d'authenticité…

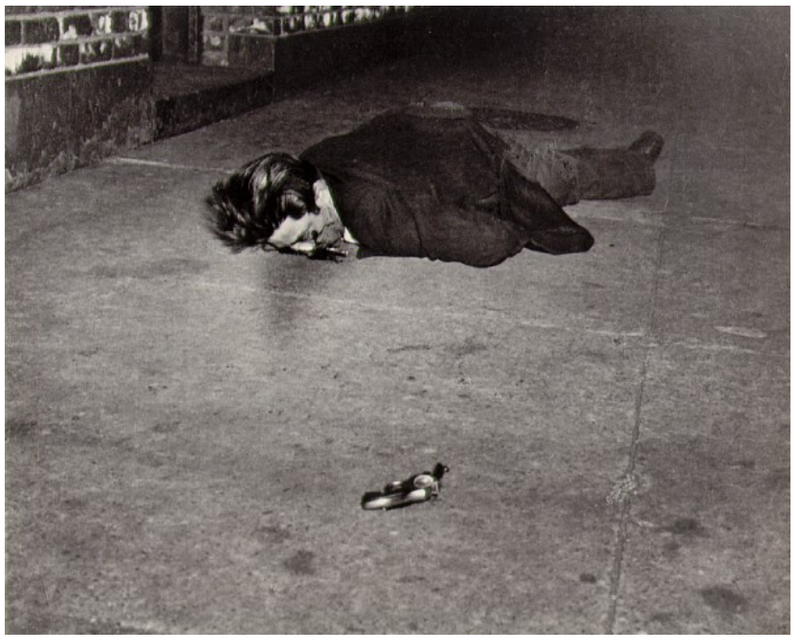
Photographies non datées de Voroshilov, Molotov et Staline, avec Nikolai Yezhov, commissaire au transport de l'eau, présent au moment de la photographie et effacé par la suite. Il fut tué en 1940.

Olivier Blanckart, Moi en Jean-Paul Sartre, 1999

Pendant près d'une décennie, Olivier Blanckart a confectionné des objets, réalisé des performances, que les experts du monde de l'art (inspecteurs à la création, conservateurs de musée, galeristes) considéraient au mieux avec suspicion, au pire avec effarement. Ce n'était là qu'un juste retour des choses. Ses «actions» jouaient de tous les registres de la confusion. Blanckart a fait des apparitions en SDF, à l'entrée de vernissages d'expositions. On l'a vu brûler l'effigie d'un bonze bouddhiste en place publique, faire un numéro de clown dans un festival d'art contemporain. Les objets qu'il façonnait l'ont été dans des matériaux (scotch, carton d'emballage...) qui visaient ostensiblement à les rendre vulgaires. La constance de la dilection de Blanckart pour les formes les plus variées d'anti-art suffiraient à faire de lui le dernier des dadaïstes. Certes, pas de n'importe quel dadaïsme ! Pas en tout cas celui que l'effort régulateur de l'histoire a su rendre «esthétique». Pas ce dadaïsme «bien dégagé derrière les oreilles» que la transformation de l'art du XXè siècle en jardin à la française n'a pas épargné. Le formalisme, ce jardinier aux ciseaux méthodiques, a dégagé ses larges perspectives dans le taillis de l'art moderne. Il a placé les collages de Hans Arp et de Kurt Schwitters, les peintures de Gerhard Richter, les masques de Marcel Janco entre Cubisme et Constructivisme, au long de ses allées au bout desquelles se devine le monument aux formes pures de l'abstraction. L'»effort moderne» a retourné le nihilisme de Dada en une énergie efficiente.

L'art de Blanckart se nourrit, lui, en partie de la fiction romantique d'un dadaïsme intransigeant, irréductible à toute idée d'efficacité. Parfois, aussi, il lui arrive de céder aux exigences du temps. Blanckart rêve alors de mettre son art au service de nobles causes. Les mannes de Richard Huelsenbeck, aussitôt, le mettent en garde contre les mignardises du politiquement correct.

Didier Ottinger, Le dernier des dadaïstes, extrait, in La tête d'obsidienne, fort napoléon, catalogue d'exposition



Murder in Hell's Kitchen. Weegee, 1944

Les photographies de Weegee nous proposent la réalité brute de la violence ordinaire. Meurtres, accidents de voiture, attaques à main armées, règlements de comptes en famille, Weegee se fait le témoin avide des multiples dérives d'une société dont la nuit recèle son lot de malheurs.

Les photographies de Robin Collier présentent des espaces apparemment anodins, dont pourtant se dégage un étrange sentiment de vide. Passée la première impression, on se rend compte que ce n'est pas seulement la disparition de personnes qui dérange, mais surtout l'inhabituelle absence de toute inscription dans des environnements pourtant typiques de notre société de consommation et de communication.

Robin collier, scène de crime, 2000, photographie retouchée, 51/61 cm

Konrad Kujau présentant ses faux carnets

En 1983, le magazine allemand Stem, qui connaissait une érosion de ses ventes, crut avoir trouvé la recette miracle pour reconquérir son lectorat. Il acheta, pour près de 5 millions d'euros, l'exclusivité de la publication de 60 carnets rédigés par l'un des auteurs « allemands » les plus lus du XXesiècle, un certain Adolf Hitler. Ces « souvenirs d'outre-bunker » s'arrachèrent comme des petits pains et plusieurs hebdomadaires étrangers achetèrent très cher le droit d'en publier une version française, anglaise, américaine, italienne ou espagnole. Ces éphémérides, dont l'authenticité fut aussitôt certifiée par quelques « experts » en nazisme, constituaient, selon les dirigeants du Stern, un document exceptionnel dont les historiens du futur feraient leur miel. Plus circonspects, ceux du présent ne tardèrent pas à émettre des doutes sur ces « carnets », eu égard à la personnalité de leur « receleur », Konrad Kujau. Né à Dresde, il avait contrefait les signatures des principaux dirigeants de la RDA pour amasser, à la fin des années 50, une coquette somme qui lui permit de s'offrir les services d'un passeur pour gagner la RFA. Installé à Stuttgart, il avait ouvert dans cette ville une boutique de « souvenirs » du IIIeReich dont il passait pour être un éminent spécialiste. Il avoua la supercherie et fut condamné à quatre ans et demi de prison pour faux et usage de faux par un tribunal de Hambourg. Ce qui ne l'empêcha pas de récidiver, une fois libéré, en vendant, dans sa galerie d'art, des Dali et des Chagall, qu'une clientèle huppée s'arrachait à prix d'or. En fait de « toiles de maître », il s'agissait de copies faites par Kujau lui-même, qui n'omettait jamais de les marquer d'une double signature, la sienne et « celle » de l'artiste, précaution qui lui valut la clémence relative de la justice et un surcroît de célébrité jusqu'à sa mort, en 2000

P.G., www.marianne2.fr

James Lee Byars, The Capital

L'analyse du regard que l'on porte sur les œuvres d'art est au cœur de la démarche de Byars, dont les œuvres sont le plus souvent des formes géométriques simples, en marbre ou en métal doré, exposées dans d'élégantes vitrines. A travers ce mode de présentation, il cherche à susciter chez le spectateur le sentiment de perfection et de mystère inhérent aux formes primitives et aux matériaux précieux. Le caractère ouvert de ses titres provocateurs invite à s'interroger sur la posture autoritaire conventionnelle qu'assument les objets exposés dans un musée.
James Putnam, Le Musée à l'œuvre, Thames & Hudson, 2001, page 47

FAUX RODIN : L'AFFAIRE CONTINUE

Le marchand Guy Hain, condamné en première instance par le tribunal correctionnel de Lure à quatre ans de prison ferme et 200 000 FF d'amende pour avoir produit des faux bronzes de Rodin, a décidé de faire appel de ce jugement prononcé le 28 février dernier. Guy Hain, prétend que les bronzes considérés comme des faux, qu'il a fait tirer à la fin des années 1970 et durant les années 1980, ont été produits en toute légalité puisque l'œuvre de l'artiste était tombée dans le domaine public en 1982. C'est à la suite d'une plainte du musée Rodin que le marchand s'est retrouvé poursuivi devant le tribunal lequel a eu à juger si les tirages produits par ce dernier étaient des faux. Le musée, qui fort du legs Rodin, s'est autorisé à tirer de nouvelles épreuves en bronze des sculptures de l'artistes et ce, jusque durant ces derniers temps. Une telle pratique a été dénoncée par Guy Hain qui a prétendu que le musée lui-même diffusait des tirages illicites. Il est de fait que Guy Hain ne s'est pas contenté de reproduire des bronzes de Rodin et qu'il s'est permis de remplacer les poinçons de Georges Rudier qui avait hérité de la fonderie où les bronzes étaient tirés du vivant de l'artiste, par celui plus prestigieux d'Alexis Rudier, le fondeur attitré de Rodin. Le marchand s'est défendu en arguant du fait que les deux noms de Rudier étaient exploités par lui-même. Plusieurs pièces tirées par le marchand d'art étaient passées dans des ventes publiques et avaient atteint des prix conséquents à Paris et à Rambouillet. Par ailleurs, le tribunal a ordonné que 200 pièces, dont de nombreux plâtres originaux, devaient être remises au musée. Si Guy Hain gagnait en appel, les dispositions légales en matière de reproduction de bronzes, qui restent encore très floues aujourd'hui, devront alors être certainement revues.
[Finalement] la cour d'appel de Besançon a condamné à la fin du mois de juin 2001 le marchand Guy Hain, accusé de contrefaçon concernant des bronzes portant les signatures de Rodin, Claudel, Maillol ou Pompon, à quatre ans de prison ferme et à une amende de deux millions FF. La cour a en outre ordonné la confiscation de toutes les œuvres litigieuses saisies par la police à la suite d'une longue enquête et a rejeté toutes les demandes du prévenu, notamment celle portant sur l'expertise effectuée à la demande de la justice. Les commissaires-priseurs Faure et Rey, dont l'étude se trouve à Rambouillet, qui avaient vendu de nombreux bronzes présentés par Guy Hain, ont été pour leur part relaxés. Guy Hain, qui aurait écoulé plus de six mille bronzes litigieux sur le marché durant plusieurs années, a de surcroît été condamné à verser des dédommagements conséquents aux parties civiles.
www.artcult.fr

Kurt Schwitters, Merzbau, original, de la maison de Schwitters à Hanovre, 1919-1933. Assemblage : morceaux de bois, papiers divers (journaux, étiquettes), métaux (pièces de monnaie, gonds...), objets les plus variés collés et peints. Photo d'archives de 1930.

Dans l'après-midi, rencontre avec l'assistant d'un photographe spécialisé dans la réalisation de clichés de tableaux qui m'a raconté sur un ton amusé comment un diplomate sud-américain prenait un soin particulier des oeuvres qu'il collectionnait en faisant exécuter des copies fidèles de celles-ci, dont un magnifique Picasso de la première période, qu'il accrochait ensuite en lieu et place des originaux sur les murs de son impressionnant duplex dont les larges baies vitrées donnent sur la Seine. Faites dans les ateliers Spitzer, une enseigne réputée pour la vente de reproductions, ces copies fidèles lui ont permis de dormir tranquille lors de ses déplacements à l'étranger, les originaux ayant été mis en sûreté dans l'armoire blindée d'une banque. Misant sur la prudence, nombre de collectionneurs ont d'ailleurs eu recours à ce genre de procédés qui les fait parfois rigoler un peu lorsque des gens invités chez eux s'extasient devant ce qu'ils croient être des originaux. A cet égard, notre cher diplomate a été jusqu'à pousser le vice à faire réaliser ses copies sur de vieilles toiles histoire de bluffer ceux qui auraient l'idée de les décrocher pour les regarder de plus près. On peut ainsi donc dire que ça l'amuse de faire le clone...
http://www.artcult.fr

Fondé en 1990 en tant que Musée Didactique pour la reconnaissance de l'authenticité dans l'art et les antiquités, le Musée d'Art et de Science se promet de faire accomplir au visiteur un intéressant voyage parmi des objets authentiques, des copies et des faux, tout au long de ses dix-huit salles et de ses nouveaux parcours thématiques. Chaque salle traite un secteur spécifique, des meubles aux peintures et aux icônes, en passant par les tapisseries et les tapis, jusqu'à la dernière salle qui est consacrée aux objets en céramique provenant des fouilles archéologiques. A côté de ces grands thèmes, le Musée analyse également des matériaux aussi nombreux que différents: l'ivoire, les métaux, le verre, la porcelaine et bien d'autres. Pour chaque thème, des exemples tangibles et de petits travaux pratiques enseignent au collectionneur, à l'amateur ou au simple curieux comment reconnaître toutes les marques qui permettent de distinguer un objet authentique des imitations. Tous les peintres dignes de ce nom ont commencé leur carrière en copiant les grands maîtres du passé. Dès l'Antiquité, les copies faites honnêtement servaient aux études des jeunes artistes et, sans ces copies, notre connaissance des cultures du passé serait incomplète. Un fait fondamental, qui tendra à augmenter à l'avenir, est que la demande d'objets authentiques dépasse déjà amplement l'offre du marché des antiquités. Cela ne devrait pas, comme cela a malheureusement lieu, aboutir à une augmentation de la production de faux, mais à une revalorisation des bonnes copies. Ce problème se complète, en premier lieu, d'une surévaluation de la signature de l'auteur en tant que preuve d'authenticité. Dans la réalité commerciale, surtout au cours des dernières décennies, ce fait a même poussé à considérer que la signature était plus importante que la qualité de l'œuvre. La seule présence de la signature ne peut pas être considérée comme une preuve suffisant à garantir l'originalité de l'œuvre. La plupart des peintres de renom avaient un atelier dans lequel les élèves et les peintres de profession exécutaient des copies des originaux du maître, lesquelles étaient ensuite proposées au marché comme étant ses œuvres. Par exemple, on dit que Lucas Cranach fit peindre un millier de portraits de Martin Luther. Les rares tableaux existant encore sont considérés authentiques. La preuve la plus éclatante du caractère discutable de l'attribution d'une œuvre nous est donnée par Léonard de Vinci et son chef-d'œuvre "La Vierge aux rochers" dont il existe quatre exemplaires. On estime que le premier et le deuxième tableaux (ceux qui se trouvent actuellement au Louvre de Paris et la National Gallery de Londres) furent exécutés en grande partie de la main même du maître, tandis que ses élèves participèrent plus largement qu'à l'accoutumée à la réalisation du troisième tableau (collection privée - Suisse). Très surprenante, la quatrième toile (National Museum of Art – Copenhague) est attribuée à un artiste inconnu, probablement un artiste de l'Europe du Nord. La qualité de la peinture est très semblable de celle des autres toiles, comme le démontrent les détails. Cette observation prouve absolument que la peinture de nombreux artistes peut atteindre la même qualité que celle des grands maîtres, ce qui augmente encore l'incertitude quant à l'attribution. Une petite partie des tableaux anciens existant sur le marché est authentique, ce qui revient à dire que la peinture a été effectuée par le même artiste que celui qui a signé l'œuvre. De très nombreuses copies ont été exécutées en toute bonne foi par des élèves et des admirateurs du maître. Ces travaux deviennent des faux lorsqu'ils sont offerts comme étant authentiques. Il existe aussi un très grand nombre de tableaux réalisés avec une intention malhonnête, en copiant des chefs-d'œuvre et en apposant sur le tableau la signature d'un autre artiste. Un tableau est cependant un objet très complexe et il contient différents matériaux présentant des caractéristiques significatives, dont chacune permet de suivre des analyses scientifiques et historico-culturelles basées sur l'expérience de générations et de générations d'experts. Toutes ces possibilités d'établir l'authenticité d'un tableau sont proposées sur les sites www.MuseoArteScienza.com et www.DipintiAutenticita.com ainsi que dans le premier tome du manuel de notre Musée (p. 15-64). Les objets dits « non authentiques » sont les faux proprement dits, réalisés en vue de tromper pour obtenir un gain indu, mais aussi des œuvres nées en tant que copies faites honnêtement mais qui, à la suite de différents transferts de propriété, sont vendues en tant qu'œuvres authentiques. Ces dernières sont les plus nombreuses. Il est facile d'expliquer pourquoi les objets non authentiques sont si nombreux sur le marché des objets anciens. Le nombre des œuvres authentiques des siècles passés n'augmente pas. Au contraire, ces pièces deviennent de plus en plus rares. En revanche, le nombre des acquéreurs possibles augmente, tant en raison de l'enrichissement de la population mondiale aisée, que grâce à l'augmentation de la surface habitable par habitant. Le désir d'embellir sa demeure avec des objets d'art est fort compréhensible et la copie devient donc un besoin social. Il faudrait réévaluer les bonnes copies plutôt que de développer la production de faux. Malheureusement, les copies anciennes sont, elles aussi, destinées à s'épuiser, de sorte qu'il est devenu nécessaire de trouver une autre source valable pour répondre à la demande. Une solution pourrait consister à recourir aux peintres de talent actuels, à condition qu'ils acceptent de suivre les préceptes de l'artiste et du savant le plus grand et le plus génial de tous les temps : Léonard de Vinci. Ces préceptes sont univoques et clairs : « ...Le peintre doit observer la nature et ses phénomènes avec des méthodes et des considérations scientifiques et il doit les copier fidèlement, parce que la nature est d'une beauté inégalable, inépuisable et exquise. » Cet enseignement a été suivi par tous les artistes, depuis le début de la culture humaine jusqu'au XIXe siècle. Pourtant, il n'avait jamais été dicté aussi clairement que dans le « Traité de la Peinture » de Léonard de Vinci. Léonard de Vinci avait déjà prévu cette tendance de la peinture moderne qu'il approuve pourtant, mais à cette condition (Art. 63, 35 du Traité) : « ... Fais en sorte qu'il ne te soit pas difficile de voir des créations fantastiques dans les taches des murs ou dans la cendre du feu ou dans les nuages ou dans la boue, qui poussent le travail du peintre à réaliser de nouvelles créations... Mais d'abord, apprends à bien faire tous les éléments des choses que tu veux représenter... » (voir le dessin de Picasso) - «... telle ou telle invention est déshonorée par ceux qui ne savent pas représenter, ni dialoguer avec leur travail et avec cette paresse, ils détruisent leur travail...» La faute véritable est la manque de compétence des acquéreurs et il serait souhaitable que les amateurs d'antiquités acquièrent une compétence majeure ou, du moins, une bonne base de connaissances dans un domaine aussi complexe. Il faut toutefois reconnaître qu'il s'agit là d'une entreprise difficile, pour les raisons suivantes : Un objet ancien peut être créé avec une infinité de matériaux, comme la pierre, le bois, la céramique, le verre et le métal. Dans les détails, il contient également des colles, des peintures, des clous et des étoffes. En plus des matériaux, l'acquéreur compétent devrait également être à même de connaître les techniques de travail et la période de leur application. Lorsque l'on achète des objets d'art, l'on court fondamentalement un risque supérieur à celui auquel on s'expose quand on acquiert d'autres types d'articles. Lors de l'achat d'un appareil électroménager, il est possible de calculer approximativement son prix de vente qui se compose de la valeur du matériau, de la main-d'œuvre, de l'emballage, du transport, etc. En revanche, dans l'univers de l'art et des antiquités, il n'existe aucun lien logique entre le prix d'un objet et sa valeur intrinsèque. Par exemple, lorsque l'on acquiert une gravure ancienne, toute tentative d'en calculer le prix est vaine. Le coût d'une affiche ancienne se constitue d'un morceau de papier et d'une opération d'impression à partir d'une matrice. Il ne s'agit là que d'un exemple de l'énorme différence entre la faiblesse du coût de production et la valeur impondérable du prix de vente. En réalité, les amis de l'art ancien ne peuvent pas réellement croire que la connaissance des facteurs objectifs offre une garantie en matière de reconnaissance d'un bon objet d'art. Pour pouvoir choisir l'objet idéal, au-delà des règles à suivre pour identifier et exclure les objets n'ayant qu'une piètre valeur, il faut de la passion, du flair, de la sensibilité et une fréquentation longe et intense du monde des antiquaires.
www.copiesandfakeinart.com

Hubert Duprat s'est fait connaître à partir des années quatre-vingt avec les larves aquatiques de Trichoptères – les phryganes, mouches papillonnacées, bien connues des pêcheurs – lesquelles ont la particularité de se confectionner un étui avec des petits cailloux et des brindilles fixés par une soie qu'elle sécrètent. En substituant ce qui leur sert habituellement à la confection de leur cocon et altérant leur environnement en y plaçant des paillettes d'or, des opales, des turquoises, des perles de toutes sortes, l'artiste avait opéré un glissement qui transformait l'insecte en joaillier afin de reproduire un nouvel étui avec les seuls matériaux dont il disposait. La larve fabrique ainsi son cocon avec les matériaux mis à sa disposition par l'artiste.

Philippe Halsman, Salvador Dali

L'histoire vraie des faux Dali
Au milieu des années 70, des milliers de feuilles vierges signées de la main de Dali envahissent le marché, sans que celui-ci s'inquiète de l'usage qui va en être fait. Bientôt de vrais faux Dali sont vendus aux enchères dans les maisons les plus réputées... La vie de Dali, de son propre aveu, a été dominée par trois passions : la peinture, sa femme Gala et l'argent. De son vivant déjà, la moindre de ses esquisses devient un dessin précieux et se vend au meilleur prix à Paris ou à New York. Mais bientôt le marché réclame bien davantage que Dali ne peut fournir, aussi prolixe soit-il. Qui a alors l'idée d'inonder le marché de feuilles vierges signées par l'artiste lui-même et qui se transforment au gré des besoins en gravures ou en aquarelles, voire en peintures à l'huile ? Quatre hommes seulement connaissent la réponse. Il s'agit des quatre «secrétaires» qui se sont succédés dans la gestion des affaires du peintre : le capitaine Peter Moore, le journaliste Enrique Sabater, l'aristocrate Jean-Claude du Barry et le photographe Robert Descharnes. Aucun d'eux, jusqu'ici, n'a jamais rien dévoilé...
La vraie histoire des faux Dali, Documentaire de Miguel Angel Nieto(France, Espagne, 2004, 52mn) www.arte.tv

«En plein saut, le protagoniste, dans une soudaine explosion d'énergie, surpasse la pesanteur. Il ne peut contrôler ses expressions, ses gestes faciaux et les muscles de ses membres. Le masque tombe. La vraie personne se fait visible. Il faut juste attraper ce moment avec l'appareil photo». Philippe Halsman a ainsi réalisé 101 couvertures du magazines Life, créant le phénomène de «Jumpology».

Un faux Monet découvert au musée de Cologne

Une oeuvre phare du musée Wallraf-Richartz de Cologne attribuée au peintre impressionniste Claude Monet, «Bords de la Seine à Port Villez», est un faux, a révélé jeudi un porte-parole. Ce tableau était considéré comme faisant partie d'une série de toiles peintes par Claude Monet autour de 1880-1890, représentant les rives de cette commune limitrophe de Giverny (Haute-Normandie) où l'artiste avait sa maison-atelier. Ce faux, le premier connu de l'impressionniste, a été exposé dès 1920 et a donc été réalisé lorsque l'artiste (1840-1926) était encore vivant. «Notre département de restauration a analysé quelque 70 peintures impressionnistes aux rayons X et infra-rouges dans le but d'expliquer la technique picturale à l'occasion d'une exposition prévue pour dans deux semaines», a indiqué un porte-parole du musée qui abrite l'une des plus grandes collections d'oeuvres impressionnistes et post-impressionnistes d'Allemagne. «Plusieurs éléments nous ont poussé à regarder de plus près à Les bords de la Seine à Port Villez et il n'y a aucun doute que ce tableau n'a pas été peint par Monet», a affirmé Stefan Swertz. L'un des indices est la signature, retracée plus tard pour la rendre plus sombre, or «cela n'arrive jamais avec un original, l'artiste se contentant de griffonner sa signature». Ce qui a également attiré l'attention est la découverte d'»un dessin sous la peinture, ce qui n'était clairement pas le style de Monet». Un troisième signe est une substance incolore ajoutée sur la toile pour lui donner l'air plus ancien. «Nous pleurons d'un oeil et rions de l'autre. Nous sommes très fiers de nos recherches qui ont permis de découvrir cela», a-t-il confié. L'oeuvre, donnée au musée en 1954, figurera auprès d'autres Monet, des Gauguin, Manet, Pissarro, Renoir et Van Gogh dans l'exposition «Impressionnisme - Comme la lumière à l'écran», qui ouvre le 29 février pour se poursuivre jusqu'au 22 juin.

Mais «avec une claire mention de sa véritable provenance», a souligné M. Swertz.

www.7sur7.be

João Penalva, London Planes III, 2007

La collection Ormsson

Joao Penalva, La collection Ormsson, Museu da Cidade, Lisbonne, 1997

Afin d'aborder les questions de la provenance des œuvres et de leur authenticité, Penalva a rassemblé une collection imaginaire fondée sur le principe des rapprochements improbables. Elle se composait d'œuvres d'art et d'objets emprunés au musée de la ville de Lisbonne et à des amis de l'artiste, accompagnés d'autres pièces provenant de sa collection personnelle, parmi lesquelles se trouvait une œuvre d'un artiste fictif, en réalité Penalva lui-même. Un panneau introductif présentait la biographie de ce collectionneur imaginaire nommé Ormsson, et les circonstances de sa rencontre avec Penalva étaient décrites dans le catalogue. Un panneau à la sortie expliquait la véritable provenance de la « collection ».

James Putnam, Le Musée à l'œuvre, Thames & Hudson, 2001, page 21

EBAY et les faux tableaux

Que de méfiance sur EBAY, où l'amateur en herbe tremble à l'idée de se retrouver avec un faux tableau en échange de ses deux cent cinquante euros ! Une sérieuse mise au point s'impose pour mettre un terme à une méfiance la plupart du temps injustifiée. [...] Si on considère le prix de vente peu élevé de la majorité des peintres contemporains, et particulièrement ceux qui se trouvent en vente sur EBAY, faire exécuter un tableau par un faussaire de talent reviendrait au même prix, voire plus cher, que ce que l'on paie à l'artiste pour une oeuvre authentique. Simple question de bon sens. Il est vrai par ailleurs qu'il se vend sur EBAY une majorité de tableaux en provenance de Chine qui sont des copies de peintres connus anciens et modernes. Ces tableaux ne peuvent en aucun cas être considérés comme des faux étant donné qu'ils ne cherchent à abuser personne et qu'ils portent des signatures de fantaisie qui n'ont rien à voir avec l'auteur de l'original. Certains de ces tableaux, parfois de belle exécution, peuvent même représenter une bonne affaire si l'on considère le rapport de leur faible prix comparé avec leur bel effet décoratif. Un tableau payé le prix d'un repas au restaurant

R.C. Membre de l'Union Française des Experts, EBAY et les faux tableaux, www.ebay.fr

L'affaire des faux dessins de Jeanne Hébuterne

Jeanne Hébuterne est surtout connue pour avoir été la dernière compagne d'Amedeo Modigliani. Elle s'est suicidée en janvier 1920, juste après le décès de l'artiste. Modèle mais aussi peintre, Jeanne Hébuterne n'avait jamais vraiment été reconnue par le marché. Aujourd'hui son nom circule dans une mauvaise histoire de faux. Christian Parisot, expert de l'œuvre de Modigliani, a comparu devant le tribunal de Grande Instance de Paris pour avoir exposé soixante dix sept faux dessins de Jeanne Hébuterne à Gérone en 2002. La plainte a été déposée par Luc Prunet, petit neveu de l'artiste. Les faux grossiers auraient été faits avec des calques. Christian Parisot dit avoir acheté les dessins à divers brocanteurs qui démentent. La partie civile demande 600 000 € de dommages et intérêts au titre du préjudice matériel.

Lucie Agache,
www.connaissancesdesarts.com

Modigliani, « Nu rouge » (Jeanne Hébuterne), 1917, Huile sur toile, 60X92cm

Man Ray, photographie de Marcel Duchamp travesti en Rrose Selavy, 1920-21

Rrose Sélavy est un personnage fictif créé par le peintre français Marcel Duchamp en 1920. Son nom apparaît pour la première fois sur une œuvre d'art, Fre(n)sh Wi(n)dow, modèle réduit de fenêtre à la française (fresh widow = veuve fraîche en anglais). Le nom de Rrose, qui ne prend alors qu'un seul r, est inscrit en signature sur la tablette. Elle figure ensuite dans une série de photographies réalisées par Man Ray, où Duchamp pose travesti en femme, maquillé et chapeauté. Le nom choisi évoque la phrase « Éros, c'est la vie ». Duchamp affirme également qu'il choisit le nom « Sélavy » pour sa sonorité juive (in Duchamp du signe). Le double r initial évoque, lui, le double l initial de certains noms gallois, comme « Lloyd ». Duchamp signe également du nom de Rrose Sélavy une série d'étranges calembours, par exemple : « Conseil d'hygiène intime : il faut mettre la moelle de l'épée dans le poil de l'aimée. » A partir de 1922, Robert Desnos reprend le personnage à son compte lors des séances de sommeil hypnotique qu'il pratique alors avec le groupe surréaliste et invente des aphorismes souvent en forme de contrepets approximatifs, poétiques et érotiques : « Suivrez-vous Rrose Sélavy au pays des nombres décimaux où il n'y a décombres ni maux ? », « Rrose Sélavy affichera-t-elle longtemps au cadran des astres le cadastre des ans? », « Nos peines sont des peignes de givre dans des cheveux ivres. »... Une partie de ces aphorismes sera reprise dans le recueil Corps et biens (1930), où ils apparaissent sous forme numérotée. Dans l'aphorisme numéro 13, Desnos reconnaît, pour qui sait lire, sa dette envers le père de Rrose : « Rrose Sélavy connaît bien le marchand du sel. » En 1939, un recueil d'aphorismes paraît sous le nom de Rrose Sélavy, Poils et coups de pieds en tous genres. En souvenir de ce personnage, un rassemblement d'objets éclectiques roses a été réalisé au Lieu Unique de Nantes en 2001. L'installation ainsi réalisée portait le nom de Rrose Selavy.
www.wikipedia.fr

Chapitre III – La supercherie

L'ART CONTRE L'ART

A croire que le faux nous joue des tours, et que la vérité nous échappe ! Platon avait cru la dénicher blottie dans un monde parallèle, masquée par l'apparence d'une réalité singée par les peintres. Les artistes modernes ont voulu croire qu'elle habitait leurs œuvres, originales et autonomes. Finalement, la copie comme le multiple réfutent au quotidien cette hypothèse. Si le monde de l'art maintient la distinction, pour des raisons tout aussi pratiques qu'économiques, pour ne pas dire injustifiées, l'épine est toujours dans le pied. Le mythe s'avère de plus en plus improbable, les contradicteurs apparaissent de plus en plus nombreux, et les remises en question fusent. Mais qu'ils soient artistes, philosophes, critiques ou amateurs, ils ne questionnent plus seulement les œuvres mais un système qui les inclue tous, alors forcément ils ont leur mot à dire…

Affiche du Manifeste, 1918

LES RÈGLES DE L'ART

Roland Dorgelès, bien avant l'heure, incarne à la perfection une attitude qui ne cessera de se développer jusqu'à redéfinir la scène contemporaine. Critique d'art, exaspéré par l'absurdité des gesticulations modernes autant que par la prétendue expertise des connaisseurs, il commence par aller « […] déposer en cachette un buste cassé de son ami le sculpteur Buzon, parmi les augustes vestiges archéologiques du Louvre et colle une affichette plus vraie que nature *« n° 402 – Tête de divinité – fouilles de Délos »*, pas de réaction pendant des mois, puis il provoque un scandale artificiel avec le dessein de démontrer l'inanité des experts et la jobardise du public ».

Mais surtout, il lance l'affaire Boronali, comme un défi à Apollinaire : « si je veux, je peux devenir, moi aussi, un peintre célèbre du jour au lendemain, comme Picasso, comme van Dongen »[36]. Pour mettre sa déclaration à l'épreuve des faits, Roland Dorgelès, qui avait le bras long et ne manquait pas d'inventivité, commence par faire publier un obscur manifeste excessiviste[37]. Il embarque ensuite une troupe de complices, journalistes, critiques, photographes et huissier de justice au cabaret du Lapin Agile et fait accrocher un pinceau à la queue de l'âne du cabaretier, pour qu'il puisse réaliser le chef d'œuvre du prochain Salon des Indépendants ! L'âne Lolo deviendra *Joachim-Raphaël Boronali, artiste gênois,* et son tableau s'appellera *Et le soleil s'endormit sur l'Adriatique*… Exposé au milieu des Bonnard, Signac, Matisse, Rouault, Vlaminck ou encore le douanier Rousseau, Roland Dorgelès réunit un public de camarades bruyants pour que le tableau ne passe pas inaperçu lors du vernissage. La presse s'empare du phénomène, certains journaux n'hésitent pas à louer la « précoce maîtrise » de Boronali, d'autres s'offusquent, finalement les critiques s'étripent, avant que Dorgelès ne révèle les preuves de la machination le 1er avril 1910 dans *Fantasio*, journal dont le directeur complice comptait augmenter ses ventes et sa visibilité à travers un scandale calculé, qui redouble pour attirer au salon les foules venu voir le « tableau de l'âne chef d'Ecole ». Quelles auront été les conséquences de cette affaire ? Faire planer le doute sur l'art moderne ? Alerter les amateurs et les artistes, leur montrer le fossé dans lequel ils se jettent[38] ? Les manigances de Roland Dorgelès, bien qu'édifiantes, auront surtout amusé la galerie. Il en est d'autres qui auront des répercussions plus profondes.

Joachim-Raphaël Boronali , Coucher de soleil sur l'Adriatique, 1910

[36] Jean-Louis Pelon, « Canular et belle époque : l'affaire Boronali », in *Du canular dans l'art et la littérature*, 1999, L'Harmattan, p. 141.

[37] En prose et dans le texte : « L'excès en art est une force, la seule force. Le soleil n'est jamais trop ardent, le ciel trop vert, la mer lointaine trop rouge… Ravageons les musées absurdes, faisons un feu de joie avec les chefs d'œuvre, piétinons les routines infâmes des faiseurs de boîtes de bonbons… Plus de lignes, plus de fluctuations, plus de métier, mais de l'éblouissement, du rutilement… Ne nous laissons pas émouvoir par les glapissements des putois écorchés qui agonisent sous la Coupole… »

[38] Si de manière générale le canular ne met pas tout le monde d'accord, il aurait même plutôt tendance à durcir les positions. Et ce faisant, il entretient la machine en lui donnant du grain à moudre. Contrairement à ce qu'on a tendance à attendre d'un canular, à savoir une certaine forme de dénonciation, qui en nous bousculant nous projette en avant, Jean-Louis Pelon affirme que le canular, en fait, conforte le système préexistant de sélection. En ce qui concerne l'affaire Boronali, si Dorgelès pourfend le Salon des Indépendants, s'il dénonce par son imposture celle des autres, c'est avant tout parce qu'il ne supporte pas l'absence de règles, l'absence de jury, de concours, de sélections. « L'imposture dans laquelle tombe momentanément le bourgeois naïf ou l'ouvrier crédule […] dévoile en amont l'amertume aristocratique du mystificateur à l'égard de son temps, temps où vacillent les critères d'excellence qu'il a eu tant de mal à intérioriser ». Jean-Louis Pelon, « Canular et belle époque : l'affaire Boronali », in *Du canular dans l'art et la littérature*, 1999, L'Harmattan, p. 147-148.

Jean-François Boulard, images extraites de la série Homo Recyclus, 2008

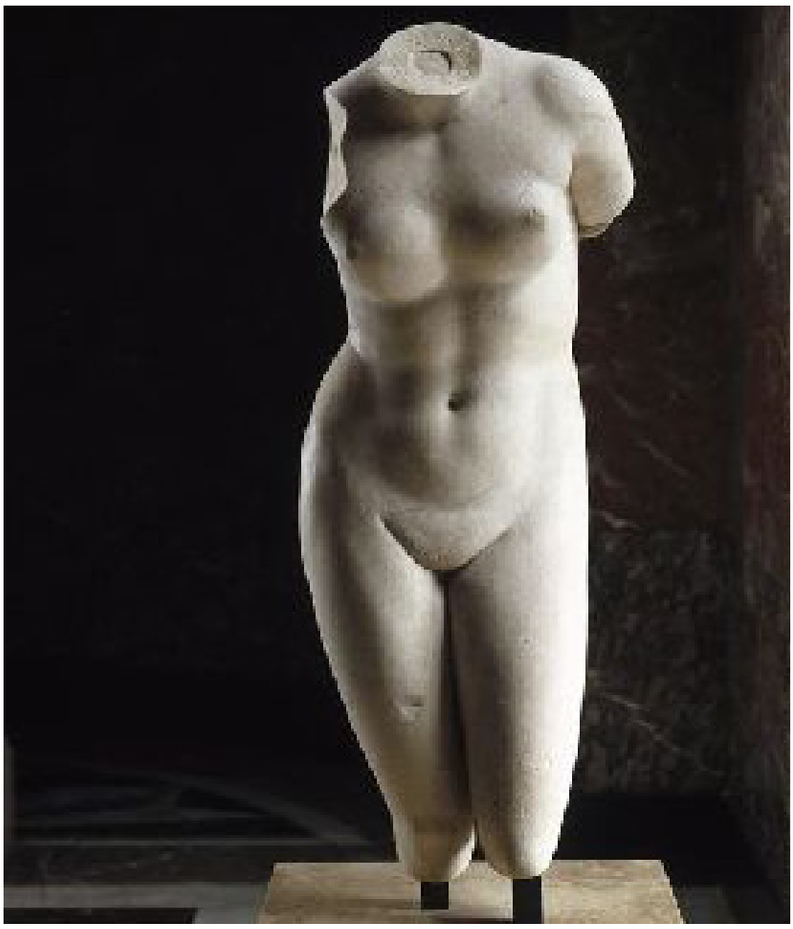
Artiste protéiforme, travaillant principalement autour de la notion d'anthropomorphisme, Jean-François Boulard invente des mises en scènes qui nous confrontent à notre perception dans tout ce qu'elle comporte de projection et d'interprétation. Son travail, outre la production des pièces qu'il nous propose, consiste en grande partie à établir un dispositif de présentation qui sera en lui-même problématique. Cela l'a conduit à proposer des œuvres d'une grande variété formelle (assemblages d'objets qui deviennent des espèces disparues ; bâtons magiques censés avoir été récupérés tout autour de la planète ; éléments naturels décontextualisés par infographie ; analyses scientifiques de propriétés d'objets...). Face aux œuvres de Jean-François Boulard, nous sommes confrontés à notre propre empathie devant des choses pourtant anodines, dans la mesure où l'artiste a traqué et mis au jour ce qu'il y avait d'humain en elles, ou plus justement – et c'est cela qui fait la force et la richesse de son travail– il a révélé les mécanismes qui nous obligent à « humaniser » le monde.

« Aussi incroyable que cela puisse paraître, nous avons la capacité de réinventer le réel pour qu'il nous paraisse familier, à tel point que nous sommes parfois bien incapables de l'imaginer tel qu'il est indépendamment de notre subjectivité ».

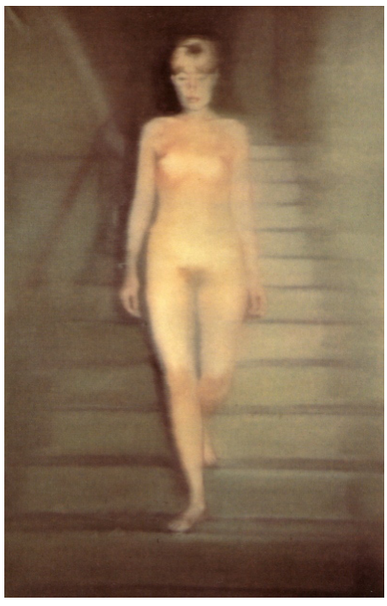
LA PETITE GRAINE DE DUCHAMP

En matière de supercherie, on ne peut évidemment pas faire l'économie du geste précurseur d'un artiste visionnaire : Marcel Duchamp et sa fontaine. Si l'objet est culte, les raisons de sa présence dans les musées sont moins connues. Précisons d'ailleurs que, contrairement à ce que peut nous faire croire la solennité de ces musées qui en exposent d'innombrables répliques, la fontaine de Duchamp n'est pas un chef d'œuvre ! Ce n'est même pas une œuvre. Quant à Duchamp, qui n'était ni un illuminé, ni un opportuniste, c'était un intellectuel incisif doublé d'un fieffé blagueur. Portant un regard étonnamment lucide sur la société qui l'entourait, il s'est évertué à dissiper la naïveté d'un monde de l'art aveuglé par la modernité, poussant l'intégrité jusqu'à refuser d'en profiter. « Marcel Duchamp n'a même pas cherché à garder les principaux ready-mades originaux, il n'existe à l'heure actuelle que leurs rééditions des années 60 et à un musée qui lui demandait s'il pouvait lui acheter un ready-made, Marcel Duchamp répondit qu'il n'avait qu'à s'en procurer un directement dans un grand magasin »[39] ! Il ne faut donc bien évidemment pas voir dans cette céramique une forme si pure qu'elle ne nécessiterait aucune intervention pour fonctionner comme une sculpture. Marcel Duchamp n'a pas cherché à révolutionner nos usages esthétiques en nous révélant la beauté des formes industrielles, il a seulement voulu placer en porte-à-faux la Society of Independant Artists en lui soumettant une œuvre proprement inacceptable. Cette société, l'équivalent américain de la Société des artistes indépendants de Paris, annonçait fièrement dans son slogan « no jury, no prizes », érigeant en principe la non-sélection des œuvres proposées. Ces regroupements d'artistes, qui s'étaient constitués pour libérer la modernité artistique du carcan imposé par des institutions conservatrices, perpétuaient malgré tout le schéma d'une instance de validation classique. Et Duchamp, amer d'une précédente censure à Paris, choisit judicieusement son objet pour défier les beaux discours. Sa manigance fera mouche : « Fontaine sera effectivement refusée dans une exposition où l'on ne refuse personne, comme l'avait été déjà le Nu descendant l'escalier à Paris »[40]. Cet acte ravageur, s'il fut presque inconsistant au moment de sa présentation, n'en est pas moins devenu un mythe fondateur et incontournable. Duchamp a posé là les bases ironiques d'une attitude qui ne fera que se renouveler, une attitude de critique et de défi à l'art en ce qu'il existe en tant que système. Son influence est telle qu'on pourrait presque parler d'art « préduchampien » et « postduchampien ». Le 20ème siècle et son lot d'expérimentations peuvent également s'envisager comme la lente digestion de la fontaine-pissotière par un monde de l'art ballonné par ses excès.

[39] Ghislain Mollet-Viéville, « De quelques réflexions sur l'idée d'une collection autre », Texte pour le catalogue «Passions Privées», Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1995.
[40] Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux*, Hachette, 2003, p. 52.



Marcel Duchamp, Fontaine, 1917



Gerhrad Richter, Ema, Nu dans un escalier. 1966

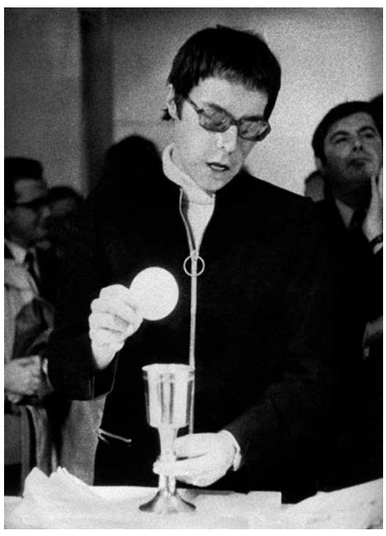
LE CRÉDO ICONOCLASTE

L'acte n'est pas isolé, en réalité la raillerie et ses révolutions sourdent de toutes parts face au mythe de l'art moderne. Entre les expositions absurdes des incohérents, l'anti-bourgeoisie de Dada, la fuite hors les murs orchestrée par le land art, le rejet de la préciosité préconisé par l'arte povera, l'apologie du sale, du sang et des excréments illustrée par les actionnistes viennois, ou encore la disparition des œuvres par des artistes qui veulent rapprocher l'art et la vie, la liste est longue des mouvements, des personnalités ou des œuvres qui abordent l'art par la négation de ce qu'il est ou de ce qu'il devient. Ces pratiques, qui finalement sont acceptées et validées – que ce soit par le marché, les institutions ou même le public –, n'ont finalement pour objectif que de dénoncer l'art comme étant une supercherie, un faux problème ou une illusion. Faire de l'art en critiquant ses principes, en ridiculisant ses fonctionnaires, en profanant ses sanctuaires, voire en détruisant ses reliques, tel est le nouveau credo iconoclaste qui inspirera au cours du 20ème siècle d'innombrables expérimentateurs. Cependant, si vouloir remettre l'art en question est une chose, y parvenir en est une autre. L'art, dans sa tour d'ivoire, est en effet presque immunisé contre les attaques extérieures, et pour l'atteindre, nous verrons que le seul allié incontournable n'est autre que l'art lui-même. Sa remise en question ressemble dans les faits à une collaboration, pour le moins incongrue, des contestataires et des dignitaires.

Hermann Nitsch
Les délires de l'artiste Hermann Nitsch : du sang, de la boue et des femmes nues. Vienne, dans les années 60. L'artiste actionniste Hermann Nitsch est en pleine frénésie créatrice. Parmi les observateurs de l'époque, beaucoup se demandaient si c'était de l'art ou du cochon. Une question qu'on se pose toujours aujourd'hui.
Hermann Nitsch aime choquer. C'est un provocateur, mais un provocateur qui a réussi. Depuis plus de trente ans, le Dracula de l'actionnisme habite le château de Prinzendorf, dans la campagne viennoise. Hermann Nitsch dessinant au crayon, ça frise l'absurdité : c'est un peu comme si Keith Richards se mettait à jouer de la harpe. Quand on leur parle de Nitsch, beaucoup de gens voient rouge, notamment les sociétés protectrices des animaux, les féministes, les soixante-huitards ou les ecclésiastiques. Tous sont d'accord : Nitsch est scandaleux. Mais Nitsch, il en pense quoi ?

Hermann Nitsch : «Mon but est de créer de l'intensité. Je veux faire de l'art intense, de l'art qui secoue les esprits et qui les réveille.»

Ses peintures performances, qu'il réalise en balançant des seaux de sang sur les toiles, l'ont rendu célèbre. Autrefois, il travaillait parfois avec du lait caillé ou avec de l'essence. Aujourd'hui, il utilise aussi avec de la peinture normale. Des animaux dépecés, des tonnes de raisins, des figurants à la pelle... Autant d'ingrédients du chef-d'œuvre de sa vie : « le Théâtre des Orgies et des Mystères », la plus grande performance jamais réalisée. Six jours d'hystérie décadente, à mi-chemin entre la folie furieuse et le grand art.



Michel Journiac, Messe pour un corps, 1969, action réalisée à la galerie Daniel Templon, Paris

Un rapport dialectique entre rigueur et excès est au principe de la démarche analytique et des parodies et auto-parodies critiques de l'artiste américaine Andrea Fraser. Dans le cas de la performance Official Welcome (Bienvenue officielle), le déshabillage et le rhabillage que cette dernière effectue depuis sa tribune, tout en continuant à discourir très sérieusement dans un dédoublement quasi « schizophrène », redouble la mise à nu parodique du processus de consécration d'artistes complimentés et honorés à tour de rôle comme des êtres d'exception par des critiques, des collectionneurs et des marchands.
Le script écrit et interprété par A. Fraser est une suite de courts dialogues entre un ou une artiste et son supporter (ce terme recouvrant indifféremment la position de critique, de collectionneur ou de marchand). A. Fraser commence par remercier l'institution qui l'a invitée à réaliser la performance, puis se met à parler au nom de son hôte à la façon d'une ventriloque pour se remercier elle-même. Ce faisant elle met en place un espace parodique et fait ressortir avec humour la conjonction d'intérêts et la réciprocité des profits de notoriété entre « l'artiste Andrea Fraser » réputée pour ses interventions critiques, et la mission de la fondation privée new-yorkaise MICA (Official Welcome 1ère version, 2001) ou le mandat de la galerie universitaire cannadienne Belkin Art.
Alors que le dialogue d'introduction prend en charge la situation réelle de la performance, les dialogues suivants, qui sont les mêmes dans les deux versions, utilisent de nombreux extraits d'interviews, d'essais, et d'articles prélevés dans des catalogues, dans des revues d'art, dans la presse, etc. C'est ce poids de réalité qui donne à la parodie son incontestable efficacité critique. La série de protagonistes fictifs « incarnés » avec humour par A. Fraser fait ressortir un ensemble de caractéristiques telles que, notamment, la (fausse) modestie ou l'autosatisfaction, le cynisme ou le pathos du côté des artistes ; le sérieux théorique, la légèreté mondaine ou « branchée », l'admiration emphatique ou la fascination pour les artistes « transgressifs » du côté des supporters...Autant de traits qui ne relèvent pas d'une perspective psychologisante mais dessinent une cartographie de propriétés structurales d'appartenance au champ de l'art contemporain.
Inès Champey, 2002, www.ilfautlefaire.org

Andrea Fraser, Museum Highlight, performance au Philadelphia Museum of Art, 1989

Andrea Fraser, Official Welcome (seconde version), performance réalisée à la Belkin Art Gallery/University of British columbia à Vancouver (Canada), 2002, 30 minutes

Dove Bradshaw, performance, 1978, carte postale tirée à 1000 exemplaires

Cette œuvre a pour origine un cartel que Bradshaw, en 1976, avait rédigé et placé en cachette à côté d'un tuyau d'incendie dans une salle du Metropolitan Museum of Art à New York. Après avoir photographié cette « pièce d'exposition », elle en tira une carte postale et en déposa subrepticement un certain nombre dans la boutique du musée. Celles-ci se vendirent bien, et le musée finit par acquérir la photographie originale de Bradshaw qui fut reproduite comme étant la version autorisée de la carte postale.

Depuis 1971, Nitsch organise regulièrement ses Orgien-Mysterien-Spiele. Sa 100e performance, à l'été 1998, conçue comme l'aboutissement de son œuvre, le «6-Tage-Spiel» a duré six jours entiers.»Une œuvre d'art globale, comme celle-ci, n'est pas un défi sportif. Un événement réel est automatiquement une œuvre d'art globale. Elle a un goût, elle a une odeur. On peut l'écouter, on peut la regarder, on peut la toucher.»
Chez Hermann Nitsch, les boyaux deviennent œuvres d'art. Pourtant, son but n'a jamais été de dégoûter le public, mais de sonder les profondeurs inconscientes et obscures de notre âme. Mais pour la société bien pensante, Nitsch va trop loin et à plusieurs reprises, il est arrêté par la police. Musicalement, Nitsch se dit féru d'Arnold Schönberg et de Richard Wagner. Mais philosophiquement, il a été un punk avant la lettre. Pour les groupes punks et trash metal, Hermann Nitsch a certainement été un maître à penser. Ils partagent avec lui le goût de l'excès absolu et un acharnement à pulvériser les tabous en toute décontraction.
www.arte.tv

Michel Journiac, Messe pour un corps, 1969, action réalisée à la galerie Daniel Templon, Paris

UNE IMPOSSIBLE COMPROMISSION

Malheureusement cela pose un sérieux problème, car comment vouloir sincèrement la mort de l'art tout en empruntant son langage, ses codes, et en acceptant de participer à son histoire ? Pourquoi dénigrer tout ce que l'art comporte, induit ou produit, et au passage se réclamer artiste[41] ? Deux cas de figure sont envisageables pour expliquer cette bizarrerie historique : soit l'artiste conteste seulement pour la forme – pour le plaisir de l'ouvrir, pour provoquer un scandale et bénéficier de retombées publicitaires, ou encore marquer fermement l'hypothétique nouveauté de son approche –, soit c'est le monde de l'art qui décore le forcené, a posteriori et contre son gré, du titre d'artiste – histoire d'atténuer la virulence du propos, d'amadouer l'opposant en lui offrant un métier, ou tout simplement de le mettre en porte-à-faux. Dans les deux cas, l'artiste comme le monde de l'art se retrouvent théoriquement dans une impasse, ou du moins dans la position indéfendable de celui qui s'avère juge et partie. Comment donc ne pas céder au scepticisme, sachant qui plus est que les institutions ont sans toujours le vouloir été les acteurs les plus efficaces de cette remise en question ? Car il faut bien reconnaître que les actes de profanation de l'art par l'art n'auraient jamais eu tant de poids et de conséquences si le monde de l'art lui-même ne s'était pas, dans une étrange stratégie défensive, emparé de toutes les « œuvres-bombes » pour les faire siennes. En les validant, en leur accordant une dimension artistique, il a aussi bien légitimé le crime de lèse-majesté qu'il s'est prémuni de son pouvoir subversif.

Nils- UDO (Germany), Clarence Park, installation 1996, courtesy Deleon White Gallery (Toronto)

[41] Pensons par exemple aux artistes qui, « pour en finir avec un art figé, moribond, croupissant dans les cercueils que sont les musées », font des œuvres éphémères ou évolutives… qu'ils photographient tout de même histoire de les immortaliser, de les montrer aux autres ou de pouvoir tout simplement vendre quelque chose. Pensons également à ces artistes qui, pour dénoncer le carcan bourgeois d'un art élitiste et réconcilier l'art avec la vie, abandonnent tous les signes distinctifs de l'art traditionnel – et cela va du thème traité au médium utilisé, du lieu d'exposition choisi au public visé –, seulement leurs « œuvres » deviennent tellement difficiles à identifier comme telles qu'elles n'en sont que plus élitistes…

Nils Udo, un art naturel ?
Le sculpteur et peintre Nils Udo fait ses premières armes comme peintre. Il est peintre avant de découvrir, en 1972, la nature comme espace pour son art. En 1972, il abandonne la peinture, estimant qu'elle traite de la nature de façon artificielle et commence à travailler, selon ses mots, à la source même. Il s'initie à la sylviculture dans une petite plantation de Bavière et apprend la photographie. C'est à la nature qu'il emprunte son matériau de base pour l'arranger de manière totalement inédite : un nid fait de troncs de bouleaux, de terre et de pierres ; une maison d'eau monumentale en mer du Nord, construite avec des troncs d'épicéa et des brindilles de bouleaux... Chez Nils Udo, l'œuvre d'art elle-même a une vie. Elle naît, se développe, vieillit et meurt. C'est une part de la nature ; elle est soumise à ses lois. Il ne pense pas faire ce qu'il fait pour les autres mais pour la nature. C'est avec elle qu'il s'exprime, se découvre et s'enrichit... Il établit avec elle « un dialogue d'ordre spirituel et esthétique ». Ses travaux n'ont jamais un effet destructeur. Il n'hésite pas, même, à créer des œuvres ayant une portée morale : des monuments commémoratifs faits d'arbres morts témoignent des conséquences de notre civilisation. Grâce à ses œuvres, il met les hommes face à la réalité.
www.wikipedia.fr

The Nest, Nils-Udo, Luneburg Heath, 1978.

Robert Smithson - Spiral Jetty - 1970 - Grand lac salé - Utah

Andy Goldsworthy, Gold tree soul, 28 December, 1995. Glen Marlin Falls, Dumphrieshire, Ecosse.

Pourtant, la recette continue de faire des émules et réalisant des miracles. Pour la saveur du paradoxe, appuyons sur le fait que ces pieds de nez et autres canulars ne sont pas seulement des œuvres d'art parmi tant d'autres, mais sont désormais des classiques incontournables de l'histoire de l'art. Bien qu'il ne s'agisse pas toujours d'œuvres, et que leurs auteurs ne soient pas forcément des artistes, ces affronts ont si profondément remodelé l'art qu'ils se sont constitués en repères emblématiques. Sans vouloir faire de l'art à proprement parler, ils ont, par la force des choses, inspiré des générations d'artistes en mettant à l'honneur une attitude nouvelle[42]. Ainsi, plutôt que d'épouser un idéal absurde, il est devenu urgent de remettre en question l'art et ses mécanismes, que ce soit pour le rajeunir, lui donner une nouvelle direction, voire avec la simple et folle ambition de l'annihiler. Pour ces derniers, les plus extrémistes parmi les terroristes de l'art, la tâche est doublement ardue et relève de la haute voltige. Car est-ce vraiment possible de faire de l'art en en dénonçant les principes, voire en reniant ses chefs d'œuvres ? Qui plus est, est-il seulement possible de remonter le temps et d'effacer de la mémoire collective des œuvres ou des mouvements qui ont littéralement épousé l'histoire de l'art, qui en sont constitutifs, qui ont déjà fait date et inspiré les nouvelles générations ? Peut-on vraiment les congédier du monde de l'art, ravaler ces œuvres au rang de simples objets, comme l'a postulé Nelson Goodman ? Impossible, lui répondraient maintenant Cometti, Morizot et Pouivet : « on peut toujours, si l'on est suffisamment riche ou déséquilibré pour cela, utiliser un tableau pour s'essuyer les pieds ; on peut aussi mettre une paire de moustaches à la Joconde ou procéder à d'authentiques dégradations. Néanmoins, dans des cas de ce genre, l'œuvre d'art n'est pas rendue à un statut d'ustensile ». Se référant notamment au cas de Pinoncelli, qui créa la polémique en 1993 au Carré d'Art de Nîmes en dégradant justement une réplique du ready-made de Duchamp – après avoir profané symboliquement le mythe en urinant dans la fontaine, il s'y est attaqué physiquement à coups de marteau –, ils jugent le combat perdu d'avance. D'après l'analyse de ces auteurs, cet acte, qualifié par Pinoncelli lui-même de performance, « […] fut considéré comme dégradation de bien public et sanctionné comme tel, mais l'objet n'en fut pas moins restauré, cette restauration annulant l'acte qui prétendait rendre l'urinoir à son statut d'ustensile et sanctionnant pour ainsi dire un double échec, car en condamnant l'auteur pour dégradation de bien public, le tribunal annulait la signification artistique du geste »[43]. Ainsi, une œuvre, même utilisée n'importe comment, même souillée par des illuminés, resterait une œuvre. La question pourrait toutefois être analysée sous un autre angle, en se concentrant moins sur l'hypothétique intégrité de l'œuvre attaquée que sur l'éventuelle portée artistique de l'outrage qu'elle essuie.

[42] Le public a goûté au fruit interdit, et il en redemande. Il attend presque des artistes qu'ils nous entraînent dans les tourbillons d'un inépuisable et délicieux jeu de redéfinition, au point que certains ont imaginé, pour caractériser l'art contemporain, le concept amusant de dé-définition… En d'autres termes, dans la lignée de Maître Duchamp, de plus en plus d'artistes n'ont cessé de sortir du rang pour clamer haut et fort ce que l'art n'est pas, ce qu'il n'a jamais été ou ne devra plus être.

[43] Notons que la réserve des auteurs a quelque chose d'étrange, dans le sens où ils justifient une position qui flirte avec un idéalisme de principe en convoquant des arguments purement juridiques. Cometti J.-P., Morizot J. et Pouivet R., *Questions d'esthétique*, PUF, 2000, p. 19. Sur ce cas, voir également Heinich, 1998, p. 129-151.

Piero Manzoni, Merde d'artiste n°43, 1961, métal et papier, 5 / 6,5 cm

Piero Manzoni, Socle du monde, 1961, acier, bronze, 82x100x100cm, Herning Kunstmuseum, Danemark

REDÉFINITION DES ENJEUX

Rappelons tout d'abord qu'une négation artistique, en visant la destruction d'une œuvre d'art, en abjurant son statut ou son identité historique, ne s'attaque pas forcément à l'œuvre en tant qu'objet. Notons également qu'une intervention de ce genre, à partir du moment où elle devient suffisamment signifiante et exemplaire pour qu'on s'y réfère au fil des écrits sur l'art, n'a au final rien à envier à nombre d'actes artistiques qui ont fait le 20ème siècle. En d'autres termes, il ne faut pas se tromper de procès, et bel et bien admettre que le fait de détruire physiquement une œuvre importe peu dans le débat, puisque de toutes façons ce n'est pas cela qui va la faire disparaître des livres d'histoire[44] ! Il faut plutôt faire la part des choses entre la réalité supposée d'un objet, avec son lot de conséquences essentialistes – originalité, qualité objective – et son impact conjoncturel sur une société qui l'accueille, effet dont l'analyse exige un certain relativisme[45]. A ce propos, la distinction fondamentale entre l'objet physique et les représentations que l'on peut en avoir, si méthodiquement exposée par Goodman, peut nous être d'un grand secours. Elle permet de nous libérer de cette croyance en un caractère artistique contenu dans l'objet, tout en donnant sens à des pratiques fréquentes dans l'art contemporain, qui n'associent plus le statut artistique à l'objet sensé le supporter. Sous cet éclairage, le fait d'attenter à l'intégrité conceptuelle ou symbolique d'une œuvre ne dissout plus sa signification, mais l'enrichit en la faisant évoluer, en la remettant sur le devant de la scène ou en lui offrant une fin mémorable. Toujours est-il que dans tous les cas, l'acte de « vandalisme » ou de dénégation qui est à l'origine de cette remise en question tirera sa valeur non pas du sort de sa cible mais plutôt du retentissement et la postérité qu'il saura s'octroyer. Pour cela, une fois encore, il ne peut compter que sur la complicité du monde de l'art friand de ce genre d'excès !

L'objectif n'est donc plus de dénicher l'art supérieur et véritable, mais justement de dénoncer par tous les moyens cette utopie, quitte à se livrer au burlesque, au morbide ou au ridicule. Dans ce mouvement de redéfinition des enjeux de l'art, ce sont par la même occasion les modalités d'appréciation des œuvres qui se trouvent bouleversées. Il n'est plus possible de se demander si une œuvre est belle ou non, si elle est originale ou pas, la seule question que l'on puisse encore se poser est de savoir si elle est, ou non, reconnue comme artistique ! « L'un des traits marquants des pratiques contemporaines, telles qu'elles ont vu le jour à partir des années soixante – et même plus tôt, en vérité – est d'avoir produit un déplacement à la faveur duquel on est passé d'une *évaluation* portant sur des qualités esthétiques (le *beau* et ce que désignent généralement les *adjectifs esthétiques*) à un jugement supposé établir, à propos d'un objet, d'un événement ou d'une pratique, s'il appartient ou non à l'art, ou encore s'il est « de l'art »[46]. Mais qui peut répondre à cette question, et surtout comment ?

[44] Les incendies et les vols ont toujours été plus efficaces que les quelques artistes iconoclastes pour faire disparaître certains chefs d'œuvres. Par ailleurs, certaines œuvres sont devenues des références incontournables tout en ayant disparu. C'est le cas de la *Fontaine* de Duchamp que nous avons évoquée, tout comme d'autres œuvres plus anciennes qui furent pillées, oubliées ou perdues. C'est aussi le cas d'œuvres vouées inéluctablement à disparaître, comme la *Spiral Jetty* de Robert Smithson, celui d'actes limités à de simples événements, comme le *Shot* de Chris Burden, ou d'œuvres processuelles interminables ou abandonnées, comme le *Merzbau* de Kurt Schwitters, etc.

[45] La différence entre relativisme et pragmatisme, souvent exposée et défendue avec virulence, reste discutable.

[46] Cometti J.-P., Morizot J. et Pouivet R., *Questions d'esthétique*, PUF, 2000, p. 15.

« Baiser d'Avignon »: faut-il interdire le rouge à lèvres dans les musées?
Il y a deux faces dans le droit d'auteur : le droit patrimonial, qui se traduit par le versement de droits proportionnels au devenir commercial de l'œuvre, et le droit moral. Côté droit patrimonial, et pour les oeuvres d'art, on a institué un droit de suite au profit de l'auteur de l'œuvre originale, ou s'il est décédé, de ses ayants droit. Le droit patrimonial court jusqu'à soixante-dix ans après la mort de l'artiste. En revanche, le droit moral est non seulement transmissible aux héritiers, mais encore d'une durée illimitée. Le droit moral revêt quatre dimensions : droit de divulgation, droit de paternité, droit de repentir, et droit au respect de l'œuvre.

• Le droit de divulgation concerne la mise en contact de l'œuvre avec le public, qui doit être décidée par l'auteur, selon le procédé et les conditions qu'il aura choisis.

• Le droit de paternité permet à l'auteur d'afficher (ou de ne pas le faire, si tel est son souhait) la filiation de l'œuvre à son égard. Ne nous y trompons pas. Cette disposition, somme toute logique, peut avoir des incidences économiques importantes. Imaginez un artiste pour lequel vous auriez amassé toute votre fortune et qui décide de renier une de ses œuvres. Un cas célèbre concerne une œuvre du peintre de Chirico : l'artiste avait renié la paternité de l'œuvre ; le tribunal, jugeant que cette paternité était avérée, condamna l'artiste à indemniser l'acquéreur.

• Le droit de repentir est un droit à retirer du circuit économique une œuvre avec laquelle l'auteur ne se sent plus en phase.

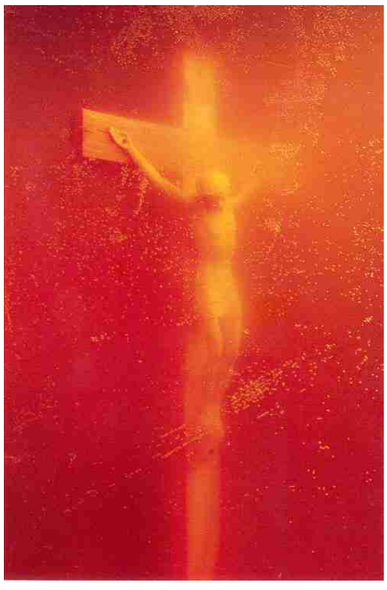
• Le droit au respect de l'œuvre, ou droit à l'intégrité, signifie qu'on ne peut dénaturer, transformer une œuvre, sans l'autorisation de l'auteur.

Rappelons brièvement une affaire que le galeriste Yvon Lambert connaît bien. Une affaire que l'on pourrait nommer «Le baiser d'Avignon». Juillet 2007. Grande exposition Blooming consacrée par la Collection Lambert à un artiste américain majeur, Twombly, en Avignon. Une jeune femme pose amoureusement ses lèvres sur une toile blanche, une grande toile de 3 mètres sur 2, élément d'un triptyque dénommé Phaedrus, dont on dit que la valeur atteint les 2 millions d'euros. Emoi généralisé. L'œuvre est gravement souillée, l'exposition compromise, le propriétaire du tableau horrifié, l'artiste très affecté. Le procès aura lieu plus tard, alors même qu'un tableau de Claude Monet, «Le Pont d'Argenteuil», vient d'être vandalisé au musée d'Orsay. La vandale d'Avignon, Mlle Sam ne manque pas de s'inquiéter publiquement du risque de tout parallèle qui tendrait à assimiler son (je cite) «acte d'amour d'une intense pureté» et cette terrible atteinte à une œuvre d'art.

Après le baiser de la vandale, une exposition intitulée «J'embrasse pas»

Acte d'amour ou acte vandale ? Il y avait des deux, dans cette impulsion qui s'apparente au viol d'une œuvre, au viol de l'intégrité de cette œuvre. La jeune femme fut condamnée à verser un euro symbolique à Twombly, 1 500 euros de dommages-intérêts au propriétaire de l'œuvre et à la collection Lambert, ainsi qu'à 100 heures de travaux d'intérêt général. De cette affaire, deux conclusions se dégagent. La première est que la médiatisation de l'affaire, ce côté happening au sein du marché de l'art devraient faire de ce tableau un tableau encore plus cher, condensé d'œuvre et d'histoire. L'organisation par ladite collection d'une exposition intitulée «J'embrasse pas» n'en est-elle pas la preuve ? Cette histoire s'inscrit parfaitement dans le storytelling, le récit que l'on reconstruit, de l'art contemporain. Seconde conclusion, au moins aussi importante, méfiez vous mesdames des rouges à lèvres. Notez qu'ils laissent des traces indélébiles ou presque. Le montant des frais de restauration demandé par la Collection (33 440 euros) en témoigne. Bref, s'il fallait faire jouer le sacro saint principe de précaution, il ne faudrait ni exposer de tableau monochrome de couleur claire sans protection par une barrière de sécurité, et ni autoriser le rouge sur les lèvres des dames...

Françoise Benhamou, sur www.rue89.com, le 12/07/2008



Andres Serrano, Piss Christ (Immersions), 1987, tirage cibachrome, 152.4 / 101.6 cm

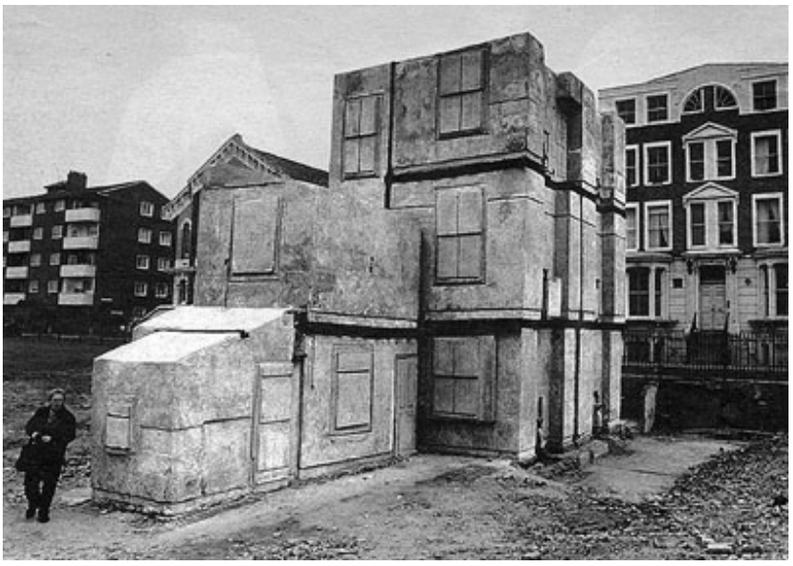
Dans le domaine des provocations, il est d'ailleurs des œuvres qui ne trouvent leur justification que dans leurs conditions de réception. Plus que de considérations esthétiques, ou de vérité, il s'agit de prendre en compte l'effet produit sur la société. Pensons par exemple aux œuvres chocs de Maurizio Cattelan, dont la mise en scène vise justement une réaction épidermique des spectateurs. Pensons également au scandale provoqué par l'œuvre de Serrano, et notamment par sa photographie Piss Christ. Les empoignades et les heurts que sa présentation a provoqués ne sont pas sans rappeler, ou plutôt annoncer, l'affaire des caricatures de Mahomet. La photo, en soi, en montrant un Christ sur la croix plongé dans un liquide orangé, ne représente rien de vraiment répréhensible. Seulement on ne peut ignorer le titre, qui annonce, comme dans un défi, l'objet du délit artistique. A partir de là, que ce liquide soit vraiment l'urine de l'artiste ou de la grenadine, peu importe, le mal est fait !

LES ARTISTES… SONT DES ARTISTES !

Comment donc, parce que dans la pratique il le faut bien, les institutions validantes peuvent-elles faire leurs choix, sur quelles bases peuvent-elles, au milieu de cet infini des possibles, décider de ce qui est encore vraiment de l'art ou non ? Car malgré l'apparente confusion et le nivellement théorique des pratiques et des œuvres, la hiérarchie perdure. Je ne parle pas ici des valeurs pécuniaires – qui ne reflètent pas toujours l'estime du milieu –, mais bien des considérations distinctement exprimées par le monde de l'art, qui n'hésite pas à choisir tel artiste pour représenter un pays à la Biennale de Venise, ou à valoriser tel autre à grands renforts de prix internationaux. Que faut-il pour qu'un artiste devienne le fer de lance de la création nationale ? Quels sont les pré-requis de ces multiples distinctions ? Si l'on observe de plus près les modalités de leurs attributions, de nombreux prix artistiques sont décernés selon des critères qui révèlent étrangement une certaine circularité de la reconnaissance. Plus que leurs œuvres, c'est le curriculum vitae des artistes qui doit convaincre. La formation suivie, les expositions personnelles ou collectives réalisées, la bibliographie et tous ces éléments qui attestent déjà de la renommée d'un artiste sont invoqués pour les reconnaître davantage. Parfois même, pour que les artistes puissent prétendre à un prix[47], il faut qu'ils soient sponsorisés par des galeries reconnues ou proposés par des musées. C'est l'institution elle-même ou des intervenants intéressés financièrement par la reconnaissance de leurs poulains qui vont ainsi soumettre les artistes au jugement des instances qui dispensent la reconnaissance. Et quelles sont ces instances, sinon l'institution, les galeristes et autres critiques qui n'ont pas forcément intérêt à brouiller les pistes d'un panorama déjà bien brumeux. Ce mécanisme d'autoreproduction n'est pas nouveau, il est même profondément ancré dans nos réflexes. On a toujours tendance à penser, à vouloir croire qu'on a raison, ainsi si le choix entre deux options se présente, il faut se faire violence pour ne pas choisir celle qui conforte nos positions. Il en est de même pour l'institution, qui lorsqu'elle attribue des prix cherche inconsciemment à justifier ses conceptions. Serait-elle, en définitive, en mesure de les justifier autrement ? La recherche de critères, ou d'une finalité quelconque à la marche artistique, déboussolerait donc le moindre sceptique épris de logique. Enfin si logique il y a, celle-ci ne serait pas d'ordre esthétique en tous cas ! Une réflexion d'Yves Michaud est éloquente à propos de cette absence de direction particulière. Constatant la masse considérable et hétérogène des œuvres exposées dans les galeries et centres d'art contemporains, il nous rappelle que leur seul point commun est qu'elles ont « […] à un titre ou un autre, passé le test du monde initié. Ce n'est pas, en l'occurrence, une affaire de tolérance ou d'ouverture d'esprit postmoderne. C'est plutôt que le critère discriminant n'est nullement la nature formelle des productions ou leur projet intellectuel mais le simple fait qu'elles aient été reçues dans le monde de l'art contemporain »[48].

[47] Le Prix Duchamp, par exemple, est à la fois l'une des distinctions les plus anoblissantes et les plus sélectives. Ne peuvent y prétendre que les princes des artistes…
[48] Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux*, Hachette, 2003, p. 47.

En fait, l'ère contemporaine, dans sa globalité, est bien trop libérale pour imposer ce genre de restriction… Et cette absence de direction générale ne fait que plus révéler davantage les batailles de chapelles entre les différents rouages du monde de l'art, disputes dont les raisons n'ont plus grand-chose d'artistique, ce qui attire encore les foudres des observateurs extérieurs et suscite d'autant plus de remises en question. Jan Marontate aborde d'ailleurs la question de la valorisation institutionnelle sous l'angle inverse, celui des anti-prix, ces distinctions qui récompensent les plus mauvais – qu'ils oeuvrent dans la catégorie artiste, écrivain, politique… – dont la culture anglo-saxonne raffole. Il en est ainsi du prix X, offert en 1993 par la fondation K pour couronner la pire œuvre d'art britannique de l'année. En proposant une somme d'argent deux fois plus importante que le prix Turner offert par la galerie Tate de Londres pour la meilleure œuvre de l'année, et en choisissant finalement la même artiste, sa seule édition n'a eu pour objectif que de tourner en dérision ces donneurs de médaille. Face à ce cruel mais juteux dilemne, après avoir hésité jusqu'à la dernière minute, l'artiste Rachel Whiteread a tout de même fini par empocher les deux sommes d'argent. L'entreprise de déstabilisation du système conduite par Bill Drummond et Jimmy Cauty, les deux artistes-musiciens instigateurs du prix X, n'aura pas été très concluante au niveau symbolique. Pour autant, l'affaire eut pour tout le monde un retentissement inespéré, dont au final chacun a tiré son bénéfice, que ce soit en liquide ou en visibilité[49]. Encore une fois, les *pro* et les *anti* se réunissent pour se servir mutuellement[50].



Rachel Witheread, House, 1993

[49] Si Rachel Whiteread a gagné 40 000 livres sterling en plus des 20 000 offertes par le prix officiel, Bill Drummond et Jimmy Cauty auront surtout dilapidé leur argent… Tout en donnant un sérieux coup de projecteur sur leur pratique artistique, qu'on peut qualifier de sincèrement désintéressée.

[50] « Les défenseurs de l'anti-prix ont insisté sur l'authenticité du geste de la Fondation K, qui, selon certains critiques et journalistes, constituait une affirmation du caractère subjectif du jugement esthétique et une véritable remise en question du pouvoir des institutions et de la pratique de consécration des concours artistiques. La preuve, Drummond et Cauty offraient leurs tableaux de billets bancaires cloués aux panneaux pour la moitié de leur valeur en espèces des matériaux. Donc, en achetant pour le prix de 5000 livres l'œuvre appelée 10 000 (composée des billets d'une valeur totale de 10 000 livres), le collectionneur pouvait faire un profit immédiat de 5000 livres par la simple destruction de l'œuvre ». Jan Marontate

L'UNIVERS DES POSSIBLES

Il nous faut donc envisager la question sous un nouvel angle, ouvert par la présence dans l'art de ces œuvres qui n'en sont pas vraiment, qui ne voulaient pas en être ou qui voudraient que l'art soit autre chose. En instaurant la confusion sur la notion même d'art, en brouillant les limites entre ce qui est ou n'est pas artistique, elles ne se contentent pas de relativiser l'importance des critères historiques de l'art, elles nous obligent purement et simplement à tous les abandonner. Il est admis qu'un acte peut désormais être artistique sans être original, sans être unique, sans être bien fait, et finalement sans même être effectué. On ne peut plus se fier ni à nos sens, ni à nos connaissances, on ne peut se fier qu'à un monde de l'art à l'identité douteuse et aux décisions parfois obscures. Les choix institutionnels, les sujets éditoriaux, les acquisitions privées constituent autant de faits qui donnent corps ou légitiment un nouveau panorama de l'art, si vaste et hétérogène qu'il défie la catégorisation. Yves Chalas analyse avec finesse la complexité de cet improbable art contemporain, et donne un sens inattendu à la perplexité dans laquelle il peut nous plonger. Celle-ci n'est pas vraiment le symptôme d'une mise en échec de notre jugement, qui serait dépassé ou incompétent en la matière, mais plutôt la traduction d'un état d'esprit contemporain qui ne veut plus se laisser gouverner par ses préjugés[51]. « Par le truchement du canular précisément, l'art contemporain nous dit qu'il n'est de questions ou de perceptions pertinentes aujourd'hui que celles qui ressortissent à une logique non-dualiste qui a dépassé les antagonismes fondateurs de la modernité parce que non seulement l'art mais la société tout entière les a dépassés. »

[51] « La paradoxalité ou l'indécidabilité intrinsèque à l'art contemporain entre œuvre et canular ne fait que renvoyer à la paradoxalité et l'indécidabilité […] dans laquelle l'art contemporain se place et nous place, en tant que spectateur, devant les pôles ou les dualismes de la modernité, c'est-à-dire, en ce qui concerne l'œuvre ou la démarche artistique elle-même, entre le vrai et le faux, l'authentique et la copie, l'unique et le multiple, l'auteur et l'anonyme, le beau et le laid, le bon goût et le mauvais goût, le précieux et l'ordinaire, le durable et l'éphémère, le prévisible et l'aléatoire, etc., etc. Autrement dit, nous-mêmes, spectateurs ou amateurs d'art, comme l'artiste et le créateur, ne pouvons plus dans, avec ou à cause de l'art contemporain, trancher de manière définitive et rassurante – en un mot, décider – sur la vérité de l'œuvre d'art, son authenticité, son intégrité (par rapport au marché ou aux médias, par exemple), son unicité, son aura, sa beauté ou sa durabilité. »Yves Chalas, « Du canular dans l'art contemporain et de son intérêt sociologique », in *Du canular dans l'art et la littérature*, 1999, L'Harmattan, p. 109-110.

Ainsi, toutes ces supercheries que l'on peut identifier dans l'art, qu'elles aient eu pour vocation de simplement en rire ou de vraiment le mettre à mal, ne nous parlent pas tant de l'art que de notre façon de le définir et de le reconnaître. Comme cela a été dit maintes fois, les formes de l'art révèlent ce que la société veut bien voir et comment elle veut le voir, elles nous renvoient à nos représentations sur ce qu'est le monde, sur la place qu'on y occupe et le rôle qu'on veut y jouer. Sauf qu'en l'occurrence, en ce moment, on ne sait pas trop[52] ! Mais notre méfiance à l'égard de l'art contemporain n'est rien d'autre que l'illustration de notre scepticisme généralisé, de notre indécidabilité patente comme dirait Yves Chalas, car la société contemporaine, bouleversée par la mondialisation et le multiculturalisme, est confuse devant toutes ces valeurs qui se télescopent en étant souvent incompatibles. C'est comme si on avait remué un récipient plein de valeurs différentes, et qu'on attendait que la soupe repose pour savoir lesquelles de ces valeurs vont flotter et lesquelles vont couler. Mais surtout on ne juge pas, on n'aide pas, on ne triche pas ! C'en est fini des hiérarchies posées a priori sur la base d'un hypothétique progrès[53]. La sélection naturelle fera son travail, et nous dira ce qu'il faut conserver et ce qu'il faut jeter. L'art contemporain, avec son lot de canulars et de remises en question internes, traduit l'état d'une société dans l'expectative après s'être délesté à travers les échecs de la modernité de ses bons vieux réflexes platoniciens. Cela révèle donc l'émergence d'une société nouvelle qui progressivement fait siens les enseignements du relativisme et de la théorie de l'évolution. La société, représentée par les institutions, ne choisit plus – parce qu'au nom de quoi le ferait-elle d'abord –, elle se contente pour l'instant de s'observer le nombril, de contempler à quel point elle est diverse et ambiguë, malléable et interprétable à merci ! Ce qui reste donc, comme le dit Yves Michaud, « c'est le fait que toutes sortes de pratiques, absolument toutes, peuvent à un moment donné et dans certaines conditions faire partie de l'art contemporain. Ce qui reste aussi, c'est le fait qu'ont désormais autant d'importance dans la démarche tous les facteurs qui la conditionnent, pas seulement l'objet et l'artiste mais aussi la galerie, l'agent, le regardeur, le critique, le collectionneur, le commissaire-organisateur, les institutions validantes »[54]. Dans ces conditions, pourquoi continuer de leur faire confiance, pourquoi suivre docilement un monde de l'art qui ne sait même pas où il va ? Les raisons ne sont encore une fois pas à chercher dans les œuvres mais dans nos représentations.

A propos de l'opacité des pratiques contemporaines, qui enfermées sur elles-mêmes nécessitent des modes d'emplois pour être décodées, et pour être légitimées.
« [...] il faut des « modes d'emploi » pour percevoir quand et où il y a art ; il faut en quelque sorte des panneaux indiquant : « Attention art ». Dans les années 70, ce fut régulièrement une source d'ironie mais cette condition fait désormais partie des règles du jeu couramment acceptées et même triviales. »
« En 1974, l'essayiste américain Tom Wolfe avait ironisé dans un livre intitulé Le Mot peint sur le fait qu'une bonne peinture moderne devait désormais être accompagnée d'une théorie esthétique convaincante sans quoi elle ne valait rien. »
Yves Michaud, L'art à l'état gazeux, Hachette, 2003, p. 36-37.

[52] Et Yves Chalas de citer Michaud : « Il ne s'agit pas d'une crise de l'art, mais d'une crise de notre représentation de l'art – et cette crise est double : elle touche au concept d'art et nos attentes envers lui ». Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie et comédie*, PUF, 1997. Puis de rajouter : « C'est donc parce que l'art contemporain ne répond pas, ne veut ni ne peut répondre à des attentes ou à des questions qui datent des formes d'art d'hier, voire des formes de société tout aussi révolues, que cet art déçoit. » Yves Chalas, « Du canular dans l'art contemporain et de son intérêt sociologique », in *Du canular dans l'art et la littérature*, 1999, L'Harmattan, p. 108.
[53] Cela concorde avec le verdict d'Hans Belting lorsqu'il pose la fin de l'histoire de l'art, entendue comme l'histoire d'une évolution selon un modèle progressiste esquissé chez Vasari, théorisé par Hegel et défendu avec un acharnement désespéré par Greenberg. Hans Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie ?*, Editions Jacqueline Chambon, 1989.
[54] Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux*, Hachette, 2003, p. 53.

EROTIQUE ÉLITE

Les racines de l'indétermination contemporaine de l'art sont, comme nous venons de le constater, multiples et profondes. Ce qui étonne toutefois, c'est qu'un système survive aussi sereinement à son absence d'idéal. C'est que dans les faits, bien qu'il soit sans cesse maltraité par des œuvres qu'il valide à tour de bras, l'art reste intouchable malgré la masse de ses détracteurs[55], parce qu'il dispose toujours d'un pouvoir de séduction inaltérable. L'art n'est plus le même, c'est un fait. Suite à tant de remaniements, sa mission a forcément été réévaluée, son fonctionnement revisité, et l'on pourrait décrire ici l'éclatement des publics autour d'une notion d'art désagrégée, tiraillée entre un art contemporain élitiste – avec ses oeuvres intellectualisées et justifiées par une histoire de l'art controversée – et un art presque populaire – avec ses peintres locaux, ses classifications traditionnelles et sa visée décorative – pourtant tout aussi contemporain. Seulement la hiérarchie se recrée toujours, et le monde de l'art, pris au piège de sa propre histoire, s'est rangé sans surprise du côté des premiers, des « vrais » artistes, de ceux qui savent prendre en compte l'héritage de la modernité et inscrire leur travail dans une démarche complexe, voire opaque.

Maurizio Cattelan La nona ora

[55] Pour cela je renvoie notamment à Bourdieu, éclaireur s'il en est dans ce domaine.

Maurizio Cattelan Untitled, 2004

Le choc du réveil
Choqué par la vision de trois enfants pendus à un arbre, une œuvre de l'artiste contemporain Maurizio Cattelan installée dans le centre de Milan, un homme s'est blessé grièvement jeudi en cherchant à les décrocher. Trois mannequins d'enfants en plastique ont été pendus mardi aux branches du plus vieil arbre de Milan, un chêne planté place du 24 Mai, dans le centre de la ville, et présentés comme une œuvre « ouverte » de Maurizio Cattelan, l'un des artistes contemporains italiens les plus cotés. Mais l'un des habitants de la place, Frabrizio di Benedetto, 44 ans, ne supportait plus la vision de ces enfants de plastique qui lui « semblaient vrais ». Equipé d'une échelle et d'une scie, il a décidé de mettre fin à cette « torture esthétique », ont raconté les témoins de la scène. Il a réussi à décrocher les deux premiers mais, en coupant la corde suspendant le troisième mannequin, il a chuté de plusieurs mètres et est retombé sur une barre de métal entourant la base du vieil arbre. Il souffre de plusieurs contusions et d'un traumatisme crânien. Considéré comme « l'héritier d'Andy Warhol », Maurizio Cattelan s'est déclaré « désolé » après avoir appris l'incident. Mais ses pendus ont quitté le vieux chêne. Les carabiniers et les pompiers de Milan se sont eux-mêmes chargés jeudi soir de décrocher le troisième mannequin, « par sécurité », ont-ils précisé.
AFP

Lawrence Beitler - Lynching (1930)

Cette photographie, quant à elle, témoigne d'une véritable pendaison, suite au lynchage de jeunes hommes noirs accusés du viol d'une femme blanche et du meurtre de sa petite amie.

Oleg Kulik. Deep into Russia. 1996.

Les mécanismes qui entretiennent cette distribution des rôles sont sociologiquement inévitables. La réussite des uns inspire les autres, qui pour réussir eux-mêmes ont tendance à reproduire un schéma qui leur paraît fonctionnel. Ainsi les élèves des écoles d'art, qui malgré le mythe de l'artiste libre penseur n'en restent pas moins des élèves éduqués par des maîtres, visent a priori le sommet de la pyramide culturelle. Ils finissent donc par désirer un univers qu'on leur présente comme étant celui de la « vraie » création, celui de la reconnaissance et de la visibilité, pour ne pas dire de la postérité. Ils adoptent des goûts et des comportements artistiques en phase avec un milieu qui le leur rend bien, les accueillant à bras ouverts dès que leur production apparaît comme son prolongement naturel. Cette circularité d'un système qui s'auto-entretient est d'autant plus viable qu'il n'y a plus de critères pour savoir s'il s'enraye. En l'occurrence, pour juger du caractère artistique d'une œuvre seule, la seule certitude qui nous reste est celle de sa garantie institutionnelle.

UNE FOI AVEUGLE

La situation artistique actuelle n'est pas pour autant inquiétante, elle serait même plutôt caractérisée par une incertitude paisible. Après une indigestion de déconstructions, on se contente de picorer de-ci de-là des œuvres variées en apprenant à les aimer. Le public contemporain est devenu omnivore en matière de goûts artistiques. Et si on ne sait plus exactement ce qu'est l'art derrière tout ça, finalement qu'importe ! Du moment qu'on en fait, qu'on en consomme, et que les premiers concernés sont contents, pourquoi se poser la question ? La recherche d'un absolu artistique a fait son temps. Alors que la tradition visait une perfection hors d'atteinte et finalement illusoire, alors que la modernité cherchait avec ferveur la nouvelle forme de l'art parmi une débauche de visions révolutionnaires, on peut dire qu'aujourd'hui on ne cherche plus vraiment, ou alors que tout le monde cherche doucettement dans son coin, sans grande conviction, sans grande prétention non plus, et surtout sans écraser les autres. Les mouvements unifiés et utopiques ne sont plus à l'ordre du jour. Comme nous venons de le dire, il serait même préférable de prendre le train artistique en marche et de participer à la joyeuse fête qui se déroule dans le wagon-bar. A l'orée du troisième millénaire, il semble vain de vouloir construire son propre radeau pour aller explorer les contrées sauvages de nouveaux mondes auxquels personne ne croit plus vraiment. En fait, s'il est une leçon à tirer des avant-gardes, c'est que l'art n'est pas si autonome que ça, et qu'on ne change pas tout du jour au lendemain sur un simple coup de manifeste magique ! Toutes les missives lancées par des artistes insatisfaits le pointent : l'art, ce n'est pas de la création ex nihilo. C'est une vieille nébuleuse héritée de l'histoire, qui tient en place grâce à des éléments dont la liste est aussi longue à dresser qu'elle est parfois inattendue. Bien sûr il y a les artistes, bien sûr il y a leurs œuvres, mais ce n'est que la partie émergée d'un iceberg qui comprend aussi les musées, les critiques, les commissaires en tous genres[56], des initiés, des profanes et des opposants… C'est un iceberg qui est mu par une histoire de l'art, mais aussi par des conditions sociologiques, des circonstances économiques et des rencontres inopinées… C'est surtout un iceberg qui, bien qu'on le nomme toujours de la même façon depuis plusieurs siècles, n'a jamais montré la même face, n'a cessé de se contredire, d'accepter des intrus ou de renier ses ancêtres.

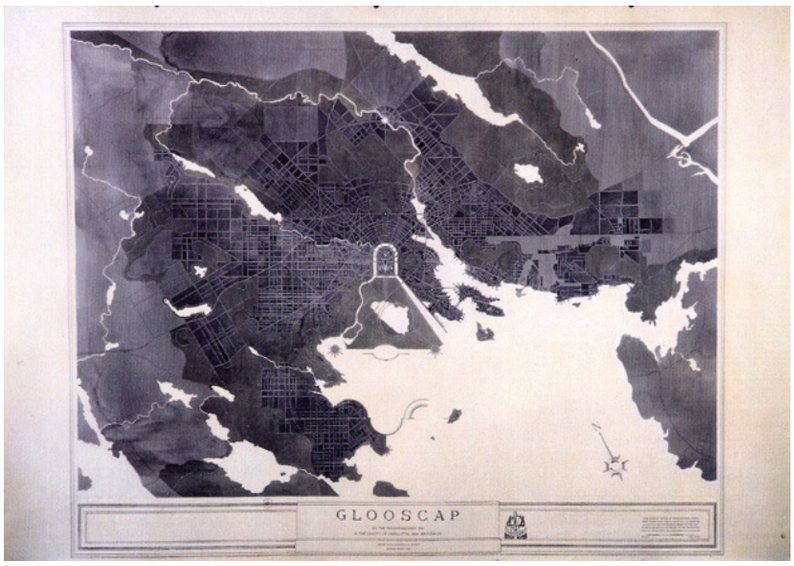
Devant cet objet confus au tempérament versatile, bien inspiré celui qui affirmerait savoir ce qu'est l'art, ou même ce qu'il n'est pas. Malgré tout, c'est d'une certaine manière ce qu'essaient de faire tous les jours ceux qui en parlent ! Entre les critiques qui défendent ou étripent, les institutions qui valident et labellisent, ou encore les collectionneurs qui valorisent à coups de millions, l'art trouve le moyen d'exister à travers ses œuvres les plus reconnues et les plus prometteuses. Pour se repérer dans ce débat à mille voix pour savoir ce qui est artistique ou non, on n'accorde tout simplement pas le

[56] Yves Michaud, *L'artiste et les commissaires*, Editions Jacqueline Chambon, 1989.

même crédit à quiconque se prononcerait sur la question. Il y a ceux dont on considère qu'ils n'ont pas leur mot à dire, parce qu'il n'y connaissent rien ou qu'on préfère ne pas les écouter, il y a ceux dont les commentaires intriguent, irritent ou amusent sans vraiment compter, enfin il y a ceux qui font autorité, autrement dit qui ont le pouvoir de modeler nos représentations et la mission de nous guider dans nos comportements esthétiques. Cette masse indéfinie d'acteurs particuliers, réunie sous l'appellation de « monde de l'art » par Danto, fait office de prophète personnifié, toujours secourable pour nous aider à donner un sens à la création, remplissant la délicate mission de choisir et de justifier les œuvres dignes de ce nom[57]. Seulement ce monde de l'art, dont les artistes sont aux premières loges, n'est jamais le dernier à entretenir le flou artistique sur la question.

Maurice Hautot
"Maurice Hautot est un artiste conceptuel qui s'immisce directement au cœur des livres d'art en faisant corps avec leur texte. Sa pratique est contractuellement simple, puisqu'il demande à disposer du texte définitif pour y ajouter une dernière et unique page de texte, qu'il introduit judicieusement en s'appropriant le style de l'auteur. Ce qui rend cette intervention théoriquement problématique, c'est que cette page supplémentaire n'est ni signée ni présentée comme oeuvre d'art, elle est simplement annoncée d'une manière ou d'une autre par l'auteur qui l'a acceptée, ce qu'il n'a pu effectuer qu'en amont de sa création ! Autrement dit, nous sommes sans indice pour la découvrir, et si nous ne sommes pas capables de déterminer quelle est cette page intruse, nous ne pouvons que nous satisfaire d'un texte compromis par une altérité confinant à l'imposture. Ainsi son intervention, quand bien même elle ne modifie pas fatalement le discours, parvient par sa ruse à redéfinir fondamentalement le principe même de l'ouvrage d'auteur, ruinant son unicité autant que le crédit que nous pouvons accorder à la pensée qui a formulé ces idées... mais je prends le risque !" Alexandre Eudier, "L'art et la contrainte", éditions de La chèvre aux épices, 2006

[57] C'est en l'occurrence lui qui légitime les œuvres qui plongent dans une perplexité pantoise celui qui n'est pas armé pour les comprendre. « Si rien ne permet de distinguer une œuvre d'art d'un simple objet d'un strict point de vue physique et perceptuel, cette distinction doit faire appel à quelque propriété « invisible » (Danto, 1997). Le « monde de l'art » de Danto est destiné à combler cette lacune et à rendre intelligible les démarcations que nous établissons. Une œuvre d'art se qualifie toujours comme telle dans un « monde de l'art » qui en définit les propriétés distinctives historiquement, mais de façon néanmoins essentielle, en l'inscrivant dans un horizon d'« interprétation ». Autrement dit, les propriétés qui définissent une œuvre d'art ne sont pas d'ordre physique et perceptuel, mais conceptuel. » Cometti J.-P., Morizot J. et Pouivet R., *Questions d'esthétique*, PUF, 2000, p. 157.



Alain Bublex, Plan Burnham, 1992, aquarelle et encre sur papier, 127/183 cm, collection privée

Alain Bublex présente à la Maison européenne de la photographie un projet qui, depuis 15 ans, le préoccupe ; celui d'une ville fictionnelle dont il serait l'unique créateur.

Le point de départ de ce projet fut un dessin d'une métropole américaine vue d'avion réalisé par l'artiste. Le but d'Alain Bublex devient alors, progressivement, de créer de toutes pièces une ville non pas utopique mais identique à toute métropole réelle, donc dotée d'une histoire : « Rapidement une convention s'installe : cette ville imaginaire ne doit pas être utopique, elle ne doit rien démontrer. Elle n'est pas une solution mais une imitation. Il s'agit d'imaginer une nouvelle, une autre ville, cohérente et incohérente comme toute ville façonnée par l'histoire ». Glooscap sera donc une ville située au sud-ouest du Canada, près de la frontière américaine, à une position qui en fera le port d'Amérique du Nord le plus proche de l'Europe. A partir de là, Bublex va s'attacher à fournir des documents fictifs mais d'aspect authentique de l'existence de cette ville, à créer une archéologie simulée dans laquelle le spectateur deviendra une sorte de touriste se promenant à travers Glooscap. Alain Bublex crée l'histoire de la métropole depuis sa fondation mythique, par le biais d'une légende disant qu'une divinité indienne aurait transformé un loup en pierre, créant ainsi les îles qui referment la baie sur laquelle se trouve la ville. Il en fait le premier établissement européen au Canada, retraçant par des documents l'arrivée des premiers pionniers et les guerres coloniales. Il retravaille aussi d'anciennes photographies pour créer de fausses archives et montre des photos du paysage tel qu'il est aujourd'hui. L'artiste traite de tous les aspects de Glooscap, en étudiant le climat et les paysages, en montrant par des cartes l'évolution topographique du site et la création de nouveaux districts. Une vidéo prise au travers d'un pare-brise d'une voiture se présente au spectateur comme un témoignage, un souvenir du périple de l'artiste au travers de cette région à la fois imaginaire et réelle. Car Glooscap présente toutefois un lien avec le réel : l'artiste est allé, en 1991, effectuer un relevé cartographique de la baie, et a effectué, en 1994, un séjour de quatre mois en Amérique du Nord pour y faire un inventaire des formes urbaines. Mais « que Glooscap existe ou pas, ce n'est pas important. » Ce qui compte aux yeux de l'artiste est « le fait que, pour moi, elle existe autant que n'importe quelle ville dans laquelle je ne me suis pas rendu.» Ainsi, Alain Bublex a utilisé la photographie, créé des documents de planification urbaine, des documents historiques, géographiques, sociologiques, pour ce projet qui s'avère être désormais infini pour lui. Il fournit un travail qui relève du documentaire, de l'informatif, et qui rappelle ce qu' Anne Baldassari appelle « photographie de décryptage », à savoir une relation distanciée au territoire, une approche socio-historique, objectiviste. Et lorsque l'on visite cette exposition, on comprend qu'Alain Bublex est parvenu à son but : à chaque instant, le visiteur croit traverser un espace réel. En réalité, l'artiste est parvenu à le faire entrer littéralement dans son imaginaire, dans un univers du possible.
Florence Cheval, www.axelibre.org

Vues de l'exposition, Fondation Louis Moret – Martigny, 1999

LE FANTÔME DU FAUX

Si l'art a ainsi sombré dans l'anarchie, si sa définition est résolument impossible à donner parce que perpétuellement révisable, comment dès lors savoir si une œuvre est « vraiment fausse » ? Et quand bien même le saurions-nous, si notre regard change, ne va-t-il pas demain la redécouvrir comme œuvre véritable ? N'est-ce pas tout simplement notre regard qui se fourvoie constamment, face à des œuvres qui ne peuvent ni tricher ni mentir ? Nous avons vu, en remontant aux racines mêmes de l'art moderne, que depuis le pavé dans la mare lancé par Duchamp, les actes subversifs qui n'ont cessé de se multiplier, complices ou dénonciateurs, ont surtout visé à démontrer que s'il y avait du faux quelque part, ce n'était pas tant dans les œuvres elles-mêmes que dans notre regard sur celles-ci. En pointant dans ce regard ce qu'il a de plus partial, en nous rappelant qu'il est si facilement biaisé par des habitudes, des réflexes et des attentes, ces « artistes » ont mis à jour dans l'art sa composante arbitraire. Des incohérents aux actionnistes viennois, de dada au process art, du land art à l'arte povera, chacun a ainsi voulu, de manière plus ou moins violente et plus ou moins désintéressée, dire au monde de l'art et à son public qu'il se trompait. Peu importe de regarder les œuvres finalement, ce qui compte, c'est de décortiquer la façon dont on les regarde pour démontrer que l'art n'a jamais fait que poursuivre un leurre, une belle utopie qui n'a eu de sens que parce que nous étions bercés d'illusions[58].

Le paradoxe le plus évident dans cette situation ubuesque, c'est que les tentatives de destruction, de manipulation et de sabotage du monde de l'art, qui jouissent désormais du statut d'art officiel et disposent de leur aura inaliénable, ne sont pas seulement systématiquement décriées par un public non convaincu, mais très souvent invalidées par le discours des « artistes » eux-mêmes, qui soit ne considéraient tout simplement pas leurs actes comme artistique, soit rejetaient à travers leurs œuvres toute légitimité à une instance de validation artistique. Comment effectivement ne pas être déboussolé face à tant de lectures divergentes, voire contradictoires ? Doit-on croire les institutions quand elles cherchent à garantir leur pot-pourri d'œuvres improbables ? Et à qui accorder le plus de crédit : aux profanes armés de leur bon sens inculte ou aux connaisseurs éduqués par une histoire de l'art qui n'a d'autre ligne directrice que sa propre justification ? Doit-on se fier au cynisme des artistes qui s'amusent à casser leur propre jouet ou au réalisme des musées qui font copain-copain avec leurs bourreaux pour les amadouer ? Pour finalement se poser l'ultime et persistante question, est-ce vraiment de l'art ou pas ? Et ces œuvres, fussent-elles vraies ou fausses, sont-elles des chef-d'œuvres difficiles à déchiffrer ou de pures supercheries ?

[58] Ce désir de révéler aux crédules que nous sommes l'importance toute relative de l'œuvre émaille tout le 20ème siècle et ne se dément toujours pas. Les artistes, en voulant pointer le caractère superficiel et non nécessaire de l'objet artistique traditionnel, finissent d'ailleurs souvent par organiser sa disparition. Yves Klein a ainsi conçu sa fameuse exposition intitulée « Le vide », marquée par l'absence de toute œuvre dans la Galerie Iris Clerc. Qu'en est-il quand il n'y a même plus rien à voir ? Dans son article sur l'art conceptuel, Jean-Yves Bosseur affirme qu'on « […] peut considérer que l'idée ou le processus mis en œuvre devient plus important que sa réalisation concrète ou que ce qui est proposé au regard. C'est ainsi que Robert Barry conçoit en 1969 ses Wire Installations (« installations de fils »), dans lesquelles la finesse des fils utilisés lui permet de travailler au seuil de l'invisibilité ». Jean-Yves Bosseur, *Vocabulaire des arts plastiques du XXème siècle*, Minerve, 1998, p. 52.

Après un tel questionnement, on peut même se demander si l'apparition du faux dans l'art, plutôt que de nous révéler ce qui est vraiment artistique, n'a pas au contraire contaminé l'ensemble des œuvres en instillant un doute insurmontable sur le bien-fondé du mythe artistique. Car si, comme on l'a vu, la partie émergée de l'iceberg artistique s'est progressivement déplacée de l'imitation envisagée comme un défi technique à l'originalité et l'authenticité envisagées comme des trésors symboliques, force est de constater avec le recul que tout cela s'est déroulé dans un mouvement autodestructeur qui, en détachant l'art de son utilité sociale – contemplation, décoration, spiritualité, fonction sociale –, l'a tout simplement isolé de la société, qui le regarde désormais soit avec une admiration de principe, soit avec une méfiance confinant à la dénonciation. Ainsi la supercherie artistique, en tant que maître d'œuvre de cette déconstruction, est devenue le personnage principal d'un art de l'esbroufe.

Wim Delvoye, Anal Kiss, 2000, Rouge à lèvres, papier, 53/44cm

Les installations de l'artiste belge Wim Delvoye montrent son goût pour le contre-emploi. C'est le cas de l'étonnante machine nommée Cloaca (2002, voir images), sans doute l'œuvre la plus provocatrice de son auteur. Il s'agit d'une machine complexe qui traite à la fois des processus de fabrication des excréments et du dégoût qu'ils suscitent en nous. Ainsi cette machine reproduit l'appareil digestif humain. Elle est nourrie quotidiennement d'aliments préparés dans la cuisine adjacente, selon un régime très précis. Les aliments passent par plusieurs étapes « chimiques » de digestion, toutes visibles par le public, jusqu'à ce que l'appareil, 6 heures après avoir été alimenté, produise de parfaits spécimens de selles ! L'œuvre joue également avec la notion de participation dans la mesure où il faut constamment la nourrir pour qu'elle produise des « étrons » que les spectateurs peuvent emporter ! Le public se voit donc offrir comme produit dérivé de l'installation exactement ce qu'il rejette et ne veut pas ! Qu'elle fascine ou qu'elle repousse, il est certains que cette œuvre est l'héritière de plusieurs traditions : celle de la relation étroite entre art et science, de l'art flamand d'un Bosch ou d'un Bruegel, de la désacralisation de l'Art et du musée depuis Duchamp, ou encore des performances de Manzoni qui vendait sa « merda d'artista ».
ttp://histoiredelartdelteil.artblog.fr

Wim Delvoye, Kiss 2, 2001 Cibachrome sur aluminium

Vue de l'exposition «Cloaca», 2002, Dusseldorf (Allemagne)

Erwin wurm, truck, Lyon

Né en 1954 à Bruck/Mur en Autriche, Erwin Wurm porte un regard à la fois critique et amusé sur le monde. Sculpteur de formation, il aime défier, avec beaucoup d'humour, les règles et les habitudes. Que ce soit dans ses dessins, ses installations, ses photographies ou ses vidéos, il détourne des objets du quotidien de leur usage d'origine pour perturber nos repères. Un camion et une voiture se jouent ainsi de la gravité pendant qu'un homme, une voiture ou encore une maisonnette ont été transformés en œuvres d'art boursoufflées.
Extrait de l'article de présentation de la rétrospective d'Erwin Wurm au musée d'art contemporain de Lyon, www.mac-lyon.com

Erwin Wurm, House Attack, 2006, Museum Moderner Kunst

Joan fontcuberta, Fauna, 1987-1990 (Cercopithecus icarocornu provenant des archives du professeur Peter Ameisenhaufen, vers 1940)

Joan Fontcuberta - Des monstres et des prodiges – Exposition au Musée-Château d'Annecy du 15 février au 12 mai 2008

Depuis les années 1970, Joan Fontcuberta (artiste catalan né à Barcelone en 1955) joue sur les faux-semblants en recourant à divers stratagèmes : photomontage, hybridation d'animaux naturalisés ou encore falsification de documents. A travers un parcours rétrospectif et inédit conçu autour de la notion de Cabinet de curiosité, les Musées de l'agglomération d'Annecy ouvrent aux publics les portes de l'univers foisonnant et totalement décalé de cet artiste, à découvrir sous l'angle du pastiche et du détournement. Cette exposition, sur le thème du « Cabinet de curiosité » ou plutôt du « Cabinet des chimères », instaure un dialogue entre des documents tirés des collections de sciences naturelles du Musée-Château, et de pures créations nées de l'imaginaire de l'artiste. Brouillant les pistes, Joan Fontcuberta nous invite non sans humour à garder un esprit critique et un regard vigilant face à ses œuvres. L'artiste nous démontre en effet combien les apparences sont trompeuses. Avec Fauna Secreta, une immense installation montrée pour la première fois en France dans son intégralité, il nous propose de découvrir d'étonnantes créatures qu'il prétend avoir découvertes en 1987 avec son compère Pere Formiguera, dans le grenier d'une maison de Glasgow appartenant à un mystérieux Dr Peter Ameisenhaufen, décédé dans un accident de voiture. Bien que la présentation paraisse des plus rigoureuses et scientifiques, ces monstres, tels un « Centaurus Neandertalensis » aux pattes de cerf et à tronc de singe, suscitent une certaine perplexité. Outre ce bestiaire saugrenu qui donne son nom à l'exposition - le titre « Des monstres et des prodiges » étant emprunté à Ambroise Paré, un chirurgien de la Renaissance qui avait lui-même recensé toute une série de monstres aux frontières de la réalité et de la mythologie - Joan Fontcuberta présente aussi le fossile d'un Hydropithèque ou Sirène, récemment découvert aux abords du lac d'Annecy ; un Herbarium, composé de trente curieux spécimens photographiés, mis en dialogue avec une partie de l'herbier des collections du Musée-Château ainsi qu'une série d'Orogénèses, des paysages prodigieux que nul n'a jamais vus, confrontés à des maquettes stratigraphiques trouvées dans les réserves du Musée-Château. Fiction ? Réalité ? Joan Fontcuberta joue sur la confusion des genres, laissant chacun cheminer face à ces monstres et ces prodiges issus du monde végétal, animal et minéral, aussi fascinants que déconcertants ou amusants, suivant les points de vue. Cette réflexion, qui soulève des questionnements plus que jamais d'actualité sur la véracité de tout soi-disant document, se poursuit à travers la projection d'une série de films au sein du parcours, sélectionnés en partenariat avec la Biennale du Film espagnol, qui fête ses 25 ans en 2009 sur le thème du « fake » ou vrai-faux documentaire. Le parcours se prolonge à l'artothèque d'Annecy qui présente Spoutnik, une autre œuvre de Joan Fontcuberta dans laquelle l'artiste apparaît sous les traits d'un vrai-faux cosmonaute russe.

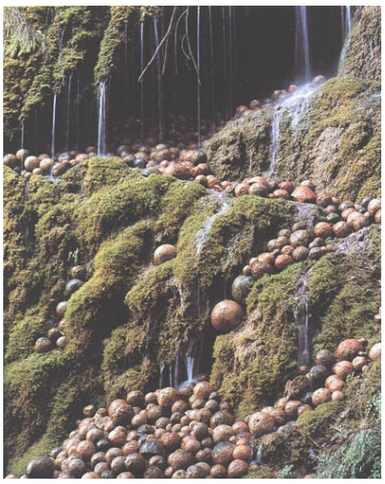
www.actuphoto.com

Joan Fontcuberta, autoportrait en cosmonaute russe

« Copier n'est pas jouer »
Il y aurait, de la part du faussaire et à la base de son acte de résistance, un refus voire un dégoût à jouer le « jeu artistique » ou le jeu officiel tel qu'il se pratique de plus en plus aujourd'hui. Une impossibilité due à une horreur instinctive du mensonge et du faux.
Si le faussaire est lui-même artiste, on saisit bien l'ambiguïté dans laquelle il se trouve (semblable à celle du guerrier) : il participe à un marché injuste et faux tout en ayant pour idéal individuel la justice et le vrai. Tout comme un résistant pouvait et même se devait de saboter un bien commun comme une ligne de chemin de fer (par une espèce de devoir d'insoumission), un faussaire résistant aujourd'hui se doit, moralement, de saboter le système dont il est victime. N'a-t-on pas traité Jean Moulin de terroriste ? On peut alors entendre dire de l'artiste faussaire qu'il est un escroc, un bandit ou un fou.
Kristell Loquet, Extrait de '''Le Cahier du Refuge 165''', janvier 2008

Nous parlons et si nous nous comprenons ce n'est pas tant que nous parlons la même langue mais c'est surtout que nous disons les mêmes choses avec les mêmes mots. Je parle la langue que l'on m'a apprise, la langue que j'ai copiée autour de moi en l'entendant. Si j'avais entendu une autre langue, je parlerais cette langue. Je copie ce que mes oreilles entendent, ce que mes mains touchent, ce que mes yeux voient. Je copie le monde qui m'entoure, tous mes sens copient le monde qui m'entoure et que je vois, touche et entend. Ma vie est une copie de la vie. Je copierai la mort des autres.

Jean-Luc Parant, Extrait de '''Le Cahier du Refuge 165''', janvier 2008



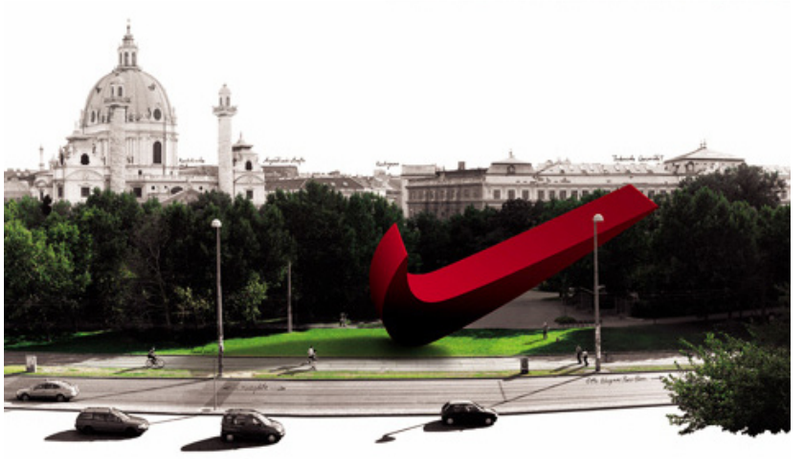
Gabriel orozco, D.S., 1993. Marian Goodman Gallery, New York.

Artiste mexicain vivant à New York, Gabriel Orozco, né en 1962 à Jalapa, s'est imposé sur la scène artistique internationale notamment grâce à ses sculptures et ses photographies. Son travail est caractérisé par la diversité des œuvres produites et des matériaux employés, ainsi que par des rapprochements insolites d'éléments. A partir d'objets industriels du monde contemporain, l'artiste réalise des pièces qui perturbent la perception et convient vers de nouvelles expériences suite aux manipulations et modifications dont ils ont été l'objet. Ainsi, la sculpture D.S., 1993, est le résultat d'un procédé de manipulation de l'emblématique voiture française des années 60. Le véhicule, découpé dans le sens de la longueur et reconstitué avec des proportions faussées, est ainsi réaménagé en monoplace. Dans ses photographies, l'artiste enregistre des micro-événements et présente des gestes ou des interventions discrètes : une empreinte du souffle sur la laque d'un piano (Breath on Piano, 1993) ou les traces d'une roue de bicyclette qui vient de traverser une flaque d'eau (Extension of Reflexion, 1992). Indissociable de sa pratique sculpturale et photographique, son travail en vidéo porte bien la marque de sa recherche plastique. Le dispositif filmique est utilisé en tant que moyen d'exploration des objets et des matériaux du paysage urbain et dans ses films on retrouve les éléments qui caractérisent toute son œuvre: son intêret pour le mouvement, son attirance pour les reflets, et sa fascination pour les couleurs.
Le MNAM possède trois œuvres de l'artiste, dont Tables de travail, 1990-2000, une installation de grande envergure constituée d'un ensemble de sculptures.
www.pompidoucenter.fr

A première vue les photographies d'Amélie Clovin sont de classiques illustrations de recettes. Ambiance lumineuse, confinant à l'éblouissement, mise au point précise et restreinte, tout y est pour nous évoquer les magazines culinaires tendance et leur esthétique travaillée pour nous allécher. Seulement ne nous précipitons pas, car en y regardant de plus près, en nous attardant sur les titres, ce que nous découvrons est tout de suite moins attrayant. Restes divers, fruits moisis, liquides saumâtres, animaux morbides, Amélie Clovin nous concocte de répugnants menus, qui malgré tout nous séduisent par l'esthétisation de leur présentation. En nous trompant sur la marchandise, elle nous confronte à nos réflexes de consommateurs d'images, en contradiction orageuse avec notre bon sens gastronomique. Ces mises en scène culinaires, truffées de produits avariés ou immangeables, sont les révélateurs de tout ce que notre sensation d'envie comporte de construit, de prédéterminé par des codes et des connaissances. Or, dans ces photographies, le paradoxe entre l'esthétisation de l'image et notre tendance à l'autopréservation reste irrésolu, et la question de l'autonomie de notre faculté de juger en plein suspens ! « Je ne veux pas vraiment choquer avec mes photos, je veux plutôt égarer le regard, l'écarteler entre la séduction de l'image et la répulsion des aliments [...] Pour moi, une bonne photo est une photo qui oscille perpétuellement entre le beau et l'immonde. »

Amélie Clovin, Risotto aux Asticots Mi-cuits, Color-Print, 2008

Amélie Clovin, Royal Gala de Morilles, Color-Print, 2008



0100101110101101, Nikeplatz, aperçu de la future Nikeplatz, 2003

Un collectif d'artistes italiens au nom imprononçable : 0100101110101101, se livre régulièrement à des actions relevant autant du canular que de la critique sociale. Leurs projets, minutieusement préparés et mis en œuvre, jouent sur la crédulité et la passivité du public face à l'évolution d'une société qui les instrumentalise. En rebaptisant la Karlsplatz de Vienne du nom de Nikeplatz et en montant une vaste opération publicitaire autour du projet, en créant un plagiat du site internet du Vatican, accessible en ligne et visité par des millions d'internautes, ou encore en rejouant des performances artistiques célèbres sur Second Life, ils jouent avec les moyens de communication modernes pour interroger notre résistance critique.

0100101110101101, Nikeplatz, vue de l'infobox, 2003

Conclusion

En traquant le faux à travers les époques, nous n'avons pu cerner qu'un concept fuyant, systématiquement réinventé par ceux qui le considéraient. Qu'il repose sur des détails ou sur des théories générales, nous l'avons observé à travers l'histoire sous différents éclairages, correspondant à des conceptions différentes, parfois incompatibles. On ne peut donc résumer les relations entre art et faux en une formule simple et unique, il faut nécessairement prendre en compte les caprices des acceptions des deux termes, l'évolution de leurs usages, et les différentes circonstances de leurs rencontres.

Sur les avertissements de Platon, on a filé le faux à la trace, un faux qui se cachait derrière les miroirs sans tain des illusionnistes, qui singeait les attributs de l'originalité, imitait la signature du génie, allant jusqu'à se démultiplier pour brouiller les pistes. Cerné de toutes parts, il s'est finalement retranché au cœur de l'art, dans ses œuvres les plus célèbres, dans ses actes les plus fédérateurs, fusionnant avec le mythe. Le faux, ce sont les artistes qui l'ont accueilli, anobli, pour nous obliger à lui accorder sa place, et une place de tout premier ordre. Il a ainsi pu nous montrer son vrai visage, celui d'un mirage persistant qui nous faisait croire à d'improbables horizons, auxquels seuls les chefs-d'œuvres auraient donné accès. En nous révélant l'envers du décor, en nous renvoyant à nos propres illusions, il nous a donné le vertige, nous a fait vaciller sous le poids de nos incertitudes. Le faux, que tout le monde avait fui pendant des siècles, est soudain devenu le frère d'armes d'artistes qui voulaient en finir avec leur propre imposture.

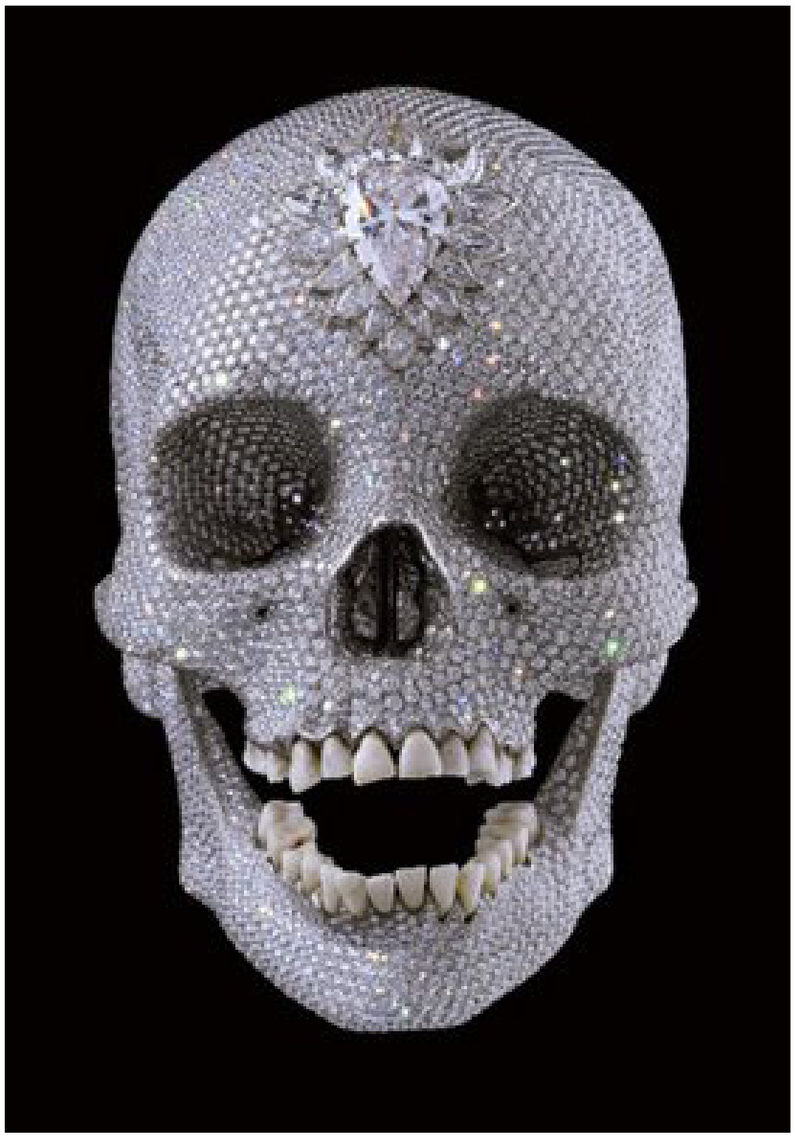
Y sont-ils parvenus ? Malgré l'intention de faire éclater l'Art, de corrompre le système ou de le diluer dans la vie, toutes ces tentatives seront, pour avoir droit à la parole, passées par l'art pour atteindre leurs buts. En bon alchimiste, le monde de l'art a transformé les supercheries les plus corrosives en pierres précieuses, il les aura intégrées à un système qui en fin de compte n'a pas besoin de « vraies » œuvres pour exister, puisqu'il a acquis son autonomie et fonctionne désormais à une échelle économique, dont il adopte de plus en plus la forme. En tant que tel, il n'a plus rien à craindre des vindictes, il doit juste prendre garde à se prémunir contre toutes les contrefaçons. Il établit donc des critères d'un nouvel ordre, parfois plausibles, parfois à la limite de l'ineptie – c'est le cas des photographies numériques à tirages limités –, pour assurer sa survie, quitte à les appliquer de force aux artistes réticents. Il lui faut, pour garantir son intégrité, décerner des labels, valider des démarches, distribuer des certificats, et les prétendants au statut d'artiste se doivent, s'ils veulent exister, de courir après, car on ne viendra plus les chercher dans leurs ateliers. C'en est fini de l'artiste maudit, on pourrait même dire que c'en est fini de l'artiste tout court tel qu'on se le représente encore. Etre artiste maintenant, c'est avoir la chance d'occuper un poste de figurant bien rémunéré dans une entreprise mondiale, qui a son propre marketing, ses lobbys et ses agences de pub, ses produits phares, qui réalise ses études de marché et adapte son offre à la demande.

En ce sens, malgré ce que l'on pense de l'art, le remettre en question signifierait, plus que de remettre en question le statut des œuvres d'art, remettre en question l'économie de marché, interdire à des spéculateurs de faire des paris sur des œuvres, interdire à des ambitieux de faire fortune en trouvant leur place sur un marché certes peu accessible mais au potentiel hors du commun, il faudrait recycler ou déserter des bâtiments entiers, renvoyer chez eux des milliers de personnes employées pour la bonne marche de l'art, enfin et surtout il faudrait trouver la panacée du désoeuvrement esthétique dans lequel cela nous plongerait tous. Que faire donc ? Soit on se contente de la situation et on consomme, soit on y participe en adaptant ses idéaux, soit on hurle à la machination en dénonçant une hypocrisie généralisée, mais il y a de fortes chances que l'on reste sans voix. Dans la cacophonie ambiante caractéristique d'un univers multimédia, l'art sera toujours le plus bruyant.

Alors que le monde de l'art s'accommode facilement d'une situation aussi critique qu'indéfinie, le public se partage entre une adhésion inspirée et une incrédulité excédée. Les plus réfractaires assumeront de se voir abandonnés sur le bord de la route. Les autres, pour suivre les métamorphoses de l'art, devront modifier radicalement leur façon de le considérer, abandonner ce regard naïf qui se complaisait dans l'illusion ou se rassurait de la sacro-sainte originalité. Il faut maintenant vaciller avec les artistes, accepter de vivre dans le doute permanent, ne pas s'offusquer de voir des œuvres sales, bancales, déjà vues, voire invisibles, accepter les œuvres sans artistes, celles qui se résument à de beaux discours, celles qui sont fabriquées en usine ou réalisées

par des conservateurs, celles qui sont ramassées dans les poubelles puis balayées par les services techniques des musées… Il ne faut plus s'encombrer de ses convictions ancestrales, au risque de ne pas être en phase avec un art nouvelle génération, qui malgré tous ses écarts reste dépositaire des cendres des Beaux-Arts et de ses titres de noblesse. Yves Michaud, qui se garde bien de donner son avis sur la question lorsqu'il parle de ces imprécateurs effrayés par une révolution qu'ils ressentent sans oser la penser, insiste sur le caractère irréversible de changements qui ne nous autorisent plus à penser l'art selon nos vieilles conceptions. « Ils ont dénoncé et continuent à dénoncer l'art contemporain en crise ou en faillite, la disparition des grandes œuvres, la multiplication des provocations ou des impostures et leur succès tout publicité, la fausse création, l'escroquerie au culte de l'art »[59]. Que l'on se rassure tout de même, l'art contemporain, comme tous les domaines de création, recèle son lot de bonnes surprises, il continue de nous éveiller sur de nouvelles perspectives et de nous émerveiller par ses trouvailles. En fait, c'est le monde qui a changé en même temps que notre civilisation, alors rien ne sert de reconstruire sur des ruines, mieux vaut contempler le panorama qui s'offre à nos sens esthétiques, aussi post-apocalyptique soit-il !

[59] Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux*, Hachette, 2003, p. 15.



Damien Hirst, For The Love Of God, copie en platine d'un crâne du 18ème siècle, dentition humaine, 8.601 diamants

Vous savez ce que c'est ça? Vous avez répondu «un crâne, et c'est très laid!»? Faux! C'est paraît-il l'oeuvre d'art la plus chère du monde... Si, si... Bon, je vous l'accorde, c'est aussi un crâne (du XVIIIème, les dents sont vraies et sont du XXIème), mais il a la particularité de «peser» la bagatelle de 1106,18 carats (on remarquera au passage qu'en rajoutant une dent en or, on avait un compte rond et on évitait une virgule disgracieuse, mais bon, c'que j'en dis,moi...), essentiellement du fait de la présence sur toute sa surface de petits diamants - 8600 - et d'un autre très gros sur le front, que si ça se trouve c'est très fashion chez les spéléos cette année, mais on s'écarte du sujet. Donc, ce bazar est très cher - 20 millions d'euros, tout à la charge du taré qui l'a fait -, sur ce point on est d'accord ; par contre, on me dit que c'est une oeuvre d'art, et là je ne suis plus du tout d'accord ! Au même titre qu'un monochrome restera encore et toujours pour moi une toile blanche, ce machin n'est rien d'autre qu'un étalage honteux et indécent de la connerie de certains prétendus artistes qui feraient mieux de filer un peu de pognon au clodo qui crève la dalle en bas de chez eux plutôt que de faire joujou avec. Non, sérieux, qu'y a t-il d'artistique dans le fait de balancer l'équivalent de 16000 fois le SMIC (en brut) dans un truc aussi laid ??? Le con qui a pondu ça s'appelle Damien Hirst, et c'est un con.
http://beltzkatu.blogspot.com/2007/06/une-semaine-la-con.html

L'artiste britannique Damien Hirst pose devant une de ses oeuvres à la galerie Sotheby's à Londres (septembre 2008)

L'artiste britannique a récolté la somme record de 140,30 millions lors d'une vente aux enchères sans précédent. Damien Hirst, un habitué des provocations, remporte ainsi son audacieux pari en vendant lundi et mardi 223 de ses oeuvres chez Sotheby's, à Londres, pour presque le double de l'estimation pré-vente. C'est la première fois qu'un artiste snobe les galerie et vend directement ses oeuvre, faisant une économie substantielle sur les commissions. Dès lundi soir, avec seulement 56 lots adjugés pour 127,25 millions de dollars, la vente avait explosé le record détenu jusque-là par la cession de 88 oeuvres de Pablo Picasso en 1993, qui avait rapporté 20 millions de dollars. Les oeuvres, toutes réalisées en 2008, ont été proposées aux enchères par Hirst sans l'intermédiaire d'une galerie. L'artiste a l'habitude de provoquer, avec des animaux dans le formol ou un crâne incrusté de diamants. Son Veau d'or (2008), clou de la vente, a été vendu pour 13,02 million d'euros (10,3 millions de livres), a annoncé la maison d'enchères. L'oeuvre, un veau âgé de 18 mois installé dans un aquarium de formol avec les sabots, les cornes et un disque en or 18 carats reposant sur son crâne, était estimée entre 8 à 12 millions de livres. Sur le même principe, Sotheby's a également proposé un requin, un zèbre ou encore un poulain transformé en licorne, toujours plongés dans du formol. Deuxième performance de la vente, son requin, baptisé Le Royaume, a été vendu 9,5 millions de livres, explosant l'estimation maximale de 6 millions. Certains pensaient que Damien Hirst risquait de faire baisser sa cote en vendant autant d'oeuvres en même temps. Mais il a vendu pour presque le double de l'estimation pré-vente, qui s'élevait à 65 millions de livres. Cette vente était par ailleurs la plus importante exposition d'oeuvres de Damien Hirst jamais organisée, rendez-vous d'autant plus exceptionnel qu'aucune des oeuvres n'avait été exposée jusqu'alors. Le public est venu nombreux: selon Sotheby's, plus de 21.000 personnes ont visité ses locaux de New Bond Street entre le 5 et le 15 septembre pour voir les oeuvres avant qu'elles ne soient disséminées. C'est la première fois qu'un artiste met lui-même ses oeuvres aux enchères - la vente est intitulée Beautiful inside my head forever (Beauté dans ma tête pour toujours) -, alors que les galeries étaient jusque-là un passage obligé, empochant des commissions de 40 à 50%. Damien Hirst «réécrit les règles de l'histoire de l'art», estimait le quotidien Daily Telegraph dans édition récente. La maison Sotheby's qualifie elle aussi la vente d'»historique», soulignant que jamais depuis sa fondation en 1744, un artiste n'y avait vendu directement ses oeuvres. «Je savais que ça allait en énerver plus d'un mais j'aime pas mal ça. Le marché de l'art a été établi à l'époque victorienne, comme une sorte de club de gentlemen et il n'a pas changé depuis de très nombreuses années», a déclaré l'artiste à la BBC. Damien Hirst est un des artistes contemporains les plus cotés. En août 2007, il est devenu l'artiste vivant le plus cher au monde avec For The Love Of God (Pour l'Amour de Dieu), copie en platine d'un crâne du 18e siècle, parsemée de 8.601 diamants. L'oeuvre a été vendue 100 millions de dollars (74 millions d'euros). Il devrait empocher la presque totalité du fruit de la vente de Sotheby's. La commission de la société est en effet payée par l'acheteur. Il a promis de verser une partie des gains à des oeuvres caritatives. Damien Hirst, 43 ans, est un véritable homme d'affaires à la tête d'un atelier de près de 200 assistants. L'édition européenne du magazine américain Time a récemment fait sa Une sur un «artiste riche qui va encore s'enrichir». Selon son manager Frank Dunphy, est «l'artiste le plus riche de l'histoire de l'art», il possède trente à quarante propriétés. Sa fortune est évaluée au double de celle de Mick Jagger ou Elton John, et serait équivalente à celle de JK Rowling, l'auteur de harry Potter, selon la presse britannique.
AFP / Shaun Curry

EPILOGUE

En guise d'épilogue, je voudrais préciser, afin d'éviter toute confusion sur mon propos et mes intentions, que je suis franchement relativiste. Autrement dit je suis intimement convaincu qu'au fond il n'y a pas de différence de valeur, donc de hiérarchie, entre les choses, les pensées ou les hommes. Au fond, un animal ou une pierre, un péché ou une bonne action, une société ou une autre, une œuvre d'art ou un pin's, tout ça c'est kif-kif ! J'ai bien dit « au fond », parce qu'en surface, évidemment, nous sommes des êtres humains, nous avons donc nos émotions, nos propres valeurs, ce qui fait que nous prenons parti, nous faisons des choix et que par conséquent nous sommes loin d'être impartiaux. Ces deux approches, théoriques et pratiques si l'on veut simplifier, ne sont pas incompatibles, voire il me semble difficile de ne pas les confronter. Etudier les sciences humaines sans faire de différences entre les choses me paraît ignorer la réalité et les faits, mais aborder ces différences en pensant avoir raison ou en cherchant celui qui aurait raison ne me paraît pas très honnête non plus. Il me semble plus judicieux de chercher à expliquer comment se constituent, se généralisent ou évoluent ces différences sans être a priori orienté par un jugement de valeur. Et à une époque mondialisée où le multiculturel est le mot d'ordre de la pensée, il me semble plus cohérent d'utiliser un modèle de pensée relativiste pour prendre en compte la diversité des individus et des cultures sans la soumettre à une idéologie quelconque. Cela oblige juste, dans la mesure du possible, à ne pas négliger la légitimité du point de vue de ses interlocuteurs. Cela oblige surtout à rester à sa place pour ne pas se prendre pour le justicier suprême...

En quelque sorte il me paraît fondamental de raisonner non pas à partir de mes préférences, de mes goûts ou de mes choix politiques, mais d'essayer d'adopter une position un peu plus détachée, afin justement d'étudier les mécanismes et les logiques qui font que vous et moi, nous valorisons plus ou moins les choses, nous reconduisons tel ou tel stéréotype, et nous finissons par prendre parti dans un camp ou dans un autre. L'objectif est donc, plus que de proposer une analyse partisane à laquelle il faudrait adhérer ou non, d'élaborer des outils d'analyse relativement fonctionnels, et de laisser à la société le soin de s'en emparer pour émettre des jugements si elle le souhaite.

Certains philosophes objectent souvent qu'il n'est pas possible d'être vraiment relativiste, que c'est intenable éthiquement, parce que cela revient à ne pas faire de différence entre une société égalitaire et un régime tortionnaire par exemple, et indéfendable théoriquement, dans la mesure où finalement « tout se vaut », donc où même la théorie relativiste n'a pas plus de valeur qu'une autre[60]. Il me semble qu'il y a là confusion entre deux niveaux différents : celui de la théorie et de son ambition explicative d'une part, et celui de la morale et de sa visée justificative de l'autre. Ce n'est pas parce qu'une théorie est amorale qu'elle n'est pas fonctionnelle – j'aimerais dans ce cas bien savoir quelle est la morale de la théorie de la gravité ! – et ce n'est pas non plus parce qu'une théorie se considère elle-même comme l'égale des autres qu'il faut par conséquent en chercher une autre qui serait mieux… Par ailleurs, cette « égalité » de principe ne dissipe pas les différences pratiques. Ce n'est pas parce que l'on refuse de hiérarchiser des divergences d'opinion que ces divergences s'évanouissent. L'absence de hiérarchie n'empêche pas d'observer, d'essayer d'expliquer et de caractériser. On peut toujours expliquer les choix des hommes et leurs préférences, cela ne revient pas à les justifier, littéralement à les rendre « justes ». La différence entre des explications et des justifications, c'est que les premières peuvent se réclamer d'une visée impartiale, relativiste, alors qu'il faut nécessairement pour les secondes recourir à un système de valeurs particulier pour décider si l'action, la pensée ou l'objet est en accord avec les règles et les critères choisis pour juger.
On pourra également objecter qu'il est impossible d'être véritablement relativiste, parce que notre pensée est toujours encombrée de préjugés, de représentations partiales et moralisées, ce qui finalement dissoudrait la distinction qui vient d'être faite entre explication et justification. On serait toujours en train de justifier quelque chose, de préférence ce qui nous arrange ou nous correspond, et on ne pourrait jamais avoir ce point de vue idéal, impartial et dominant. Je ne peux qu'adhérer à ces critiques, c'est évident. Rien n'est jamais dénué de tout a priori, c'est justement ce qui nous permet de penser et de formuler nos idées. Seulement mon but n'est pas d'atteindre cet idéal en surplombant les hommes, l'histoire et le monde, je ne me prends pas encore pour Dieu, mais seulement d'accepter ma condition d'homme qui juge en gardant vive la conviction que mon avis n'aura pour valeur que l'adhésion qu'il remportera.

Finalement, un animal ou une pierre, un péché ou une bonne action, une société ou une autre, une œuvre d'art ou un pin's, pour moi ce n'est pas la même chose, seulement ces différences valent pour moi (et quelques autres), et c'est par rapport à cette communauté de valeurs, réelle ou espérée, qu'il faut défendre ses points de vue, non par rapport à une hypothétique essence, un absolu, ou ce genre de principe qui nous animerait d'une mission à même de justifier les pires résolutions.

[60] A propos du relativisme et des réactions qu'il suscite ordinairement en philosophie :
« Si le philosophe éprouve en effet quelque difficulté à tenir pour indifférents, au regard du vrai, voire du bien, des choix opposés ou contradictoires, et si l'on peut considérer les propositions du type « tout se vaut » comme autoréfutantes […] et donc intenables, on admet plus aisément la possibilité d'une pluralité des goûts et, pour tout dire, de la subjectivité de nos choix en la matière. » Cometti J.-P., Morizot J. et Pouivet R., *Questions d'esthétique*, PUF, 2000, p. 139.