

J'en reviens, sans pouvoir donner de réponse à ces questions, à la notion d'emprunt dans l'art, et surtout à sa formalisation, à son questionnement direct et explicite par les formes de l'œuvre qui expriment une conscientisation de ce phénomène d'interpénétration des œuvres qui fonde tout acte de création.

Dans le domaine des arts plastiques, je vous revoie à la lecture d'un Catalogue d'Exposition qui s'intitule Copier/Créer<sup>1</sup>. Il s'agissait d'une exposition organisée autour de l'appropriation des œuvres d'art exposées au Louvre.

Je vous renvoie également à "Monter/Sampler"<sup>2</sup>, publié à l'occasion de la manifestation du même nom et consacré à la question de la remise en question du principe de la propriété intellectuelle qui est suscitée par l'usage généralisé de l'accès à l'information, de la circulation et du traitement des données numériques. Il couvre plus particulièrement la question dans le domaine de l'image en mouvement et de la musique.

Rappelons rapidement avec " Copier/Créer que Matisse, Derain, Bonnard, Vuillard, Picasso, Braque, Giacommetti ou Balthus, se sont très tôt confrontés par la copie à l'œuvre de leurs prédécesseurs, parfois pour répondre à des commandes de l'Etat, mais surtout par souci de formation personnelle ou d'affirmation d'un style quand toute trace de celui des prédécesseurs est ignoré comme dans la série peinte par Picasso entre 1954 et 1963. La citation, au sens large, devient alors, comme l'affirmait Hans Belting qui est cité dans le texte d'introduction de la partie du catalogue consacrée au XX<sup>e</sup> siècle, " une stratégie d'affirmation ", dans le sens où " la virtuosité d'exécution avec la technique et l'esprit de l'original n'est plus confinée à la salle de concert et de théâtre. Le besoin de s'approprier ce qui est perdu à travers la représentation va de pair avec le désir de déformer un argument antérieur pour l'utiliser dans un sens différent. "

Jusqu'à ce que cet argument, dont parle Belting, n'ait plus d'autre lien avec l'original que l'ironie ou l'absurdité, qu'un prétexte à parler d'autre chose, comme Magritte dénonce l'aspect mortificateur du Musée par ses copies du Balcon de Manet et du Portrait de Madame de Récamier de Jacques-Louis David où le décor et l'emplacement des objets est fidèlement restitué sauf que " les personnages ont naturellement pris place dans des cercueils qui en calquent exactement la pose ". D'autre part, depuis " l'inspiration " jusqu'à la " copie ", les pratiques dites " d'appropriation " se manifestent à des degrés divers, en faisant plus ou moins acte de l'emprunt qui peut être suggéré, révélé ou proclamé. On a des exemples célèbres comme l'Olympia de Manet qui s'inspire de la Vénus D'urbino du Titien.

Au XX<sup>e</sup> siècle, l'emprunt a pris des formes plus diverses, plus hétéroclites : collages, objets trouvés dadaïstes, détournements etc. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, le mouvement DADA, considéré comme l'initiateur de l'art moderne et contemporain s'incarne, au delà du sentiment de révolte et de l'attitude protestataire qui le caractérisent, comme le premier mouvement qui remet directement en cause la notion d'originalité au nom du principe de la liberté absolue en art.

Marcel Duchamp et ses Ready Made, que l'on ne peut pas ne pas citer, sont les premiers à figurer l'objet d'art sans originalité, dans le sens où celui ci n'est pas issu de la main de l'artiste.

Mais ces gestes ne constituent que les prémices de l'appropriation dans le sens où l'emprunt dans les collages, par exemple, n'est pas spécialement effectué à partir d'autres œuvres d'art identifiables et n'est en tout cas pas revendiqué en tant que tel (excepté le fameux LHOOQ de Duchamp...). Il est cependant le plus souvent constitué de fragments et non de l'intégralité d'une image, et ne se positionne pas dans la logique du détournement des droits d'auteurs.

Il n'est cependant pas anodin que Richard Baquié, par exemple, choisisse justement une

1 cf bibliographie

2 cf bibliographie

œuvre de Duchamp pour accomplir un travail d'appropriation qui avait déjà commencé avec son travail sur Rauschenberg. L'œuvre de Baquié s'installe en effet très tôt dans l'univers formel du travail sur l'objet que Rauschenberg décline dans son travail pictural, dans ses environnements sonores et ses scénographies.

Ceci en soi n'est pas très significatif, car c'est le cas de beaucoup d'artistes.

Mais concernant Baquié, cette influence, cet "être ensemble" entre lui et Rauschenberg était une chose consciente, et il a d'ailleurs toujours désigné clairement cette filiation (et c'est dans ce sens qu'elle pose la question de la notion d'auteur dans son travail). Il peut alors sembler étrange, en regard des propos de Soullou, que de voir un artiste rejoindre consciemment un espace de création artistique investi puis désinvesti avec en plus une maîtrise absolue par un artiste vivant de la stature de Rauschenberg (l'attitude "normale" de tout auteur ici aurait peut-être été de se détourner de ce domaine, déjà très largement exploré, où la sacro-sainte originalité allait avoir du mal à trouver sa place). En apparence, d'ailleurs, Baquié n'a pas ajouté grand chose au programme de Rauschenberg. Son originalité est ailleurs, dans la narration, dans la subjectivité qui font partie de ses œuvres et dont cherchait justement à se défaire Rauschenberg.

Il n'est donc pas anodin, que Baquié se soit intéressé à l'œuvre de Duchamp (artiste désacralisateur) dont il a reconstitué à l'identique, à quelques détails près, une œuvre postume intitulée "Etant donné d'abord, la chute d'eau d'après, le gaz d'éclairage", installation par laquelle Duchamp avait scénographié sa postérité. Entre 1946 et 1966, Duchamp avait travaillé secrètement à cette œuvre, qu'il considérait comme devoir être son grand œuvre. Il a laissé des notes d'une extrême précision qui détaillent les modalités de fabrication d'une installation qui ne serait réalisée qu'après sa mort et dont les secrets seront eux-mêmes révélés ultérieurement.

Baquié évoque au sujet de ce travail, je cite, "le plaisir simple et compliqué à la fois de copier, de copier comme on l'a toujours fait"<sup>3</sup>. Comment Baquié met-il en œuvre ce travail dans lequel la copie, évidemment, ne se réduit pas à la copie ? Il ne change pas grand chose à l'œuvre d'origine sauf qu'il ne force plus le regard par l'œil voyeur initial de Duchamp mais ouvre l'espace autour de l'œuvre, déconstruit la frontalité de la vision pour créer autour de cette œuvre la possibilité d'accéder à d'autres angles de vue en y permettant la déambulation tournante.

On voit là comment l'appropriation se construit et prend du sens. On voit comment elle fait partie d'une sorte d'exercice d'apprentissage (comme la copie a pu être une des méthodes d'apprentissage de la peinture), l'œuvre investie est vite dépassée, et cette étape d'apprentissage est vite sublimée par un déplacement, une excédentisation de l'œuvre d'origine. Les deux (œuvres) se répondent alors, la deuxième semblant prolonger la première, la première semblant s'étayer de la deuxième. Ainsi, ce qui peut sembler redite ou hommage ne peut être qu'un moyen de devenir auteur en sortant, un jour, de cette référence matricielle. Baquié applique d'ailleurs ce principe à lui-même et à ses propres œuvres. Sans cesse, il construit, déconstruit et reconstruit ses œuvres, selon les rites de la récupération et du bricolage, renonçant à chaque recommencement à son propre geste d'auteur. Il s'inscrit en agissant ainsi davantage dans un mouvement continu, dans un imaginaire collectif que dans la traditionnelle sacralisation muséale qui consacre l'auteur.

L'image reproduite dans son intégralité advient avec le Pop art, par l'appropriation des icônes de la culture de masse et de l'imagerie des médias. La reproductibilité, la multiplicité des couches médiatiques sous lesquelles l'œuvre s'enfonce de plus en plus annonce l'un des postulats essentiels du postmodernisme : la crise de l'originalité. Cette crise de l'originalité stigmatise la

<sup>3</sup> Cette citation est extraite d'un entretien avec Bernard Blistène qui figure dans le catalogue de l'exposition *Constats d'échec* (1991) de la Fondation Cartier.

dissolution de l'œuvre originale dans le flux de ses reproductions et de ses médiations technologiques.

Ce sont d'ailleurs les artistes d'un courant américain dérivé du Pop art, le "super pop", qui, les premiers peuvent se désigner par l'expression "appropriationnistes". L'expression "Appropriationnisme" désigne un courant, né dans les années 60-70, défini par des pratiques artistiques fondées sur la copie libre, sur le mixage de sources diverses. Le terme d'"appropriationnisme" n'est apparu que très tardivement, dans les années 80-90, par rapport à l'apparition des pratiques qu'il désigne. L'expression "art d'appropriation" est l'expression consacrée en art contemporain pour désigner l'ensemble des pratiques artistiques faisant usage à l'emprunt sous ses formes diverses.

Les frontières de l'art d'appropriation ne se limitent pas à la stricte appropriation d'œuvres d'art antérieures, choisies en tant que telles justement pour leur caractère emblématique dans l'histoire de l'art. Elles encerclent également les pratiques qui s'approprient d'autres éléments issus du réel et l'expression sert notamment à désigner les œuvres qui dupliquent ou transforment les images diffusées par les médias de masse, comme celles de Cindy Sherman ou Richard Prince par exemple. Je n'évoquerai pas davantage ce type de travail qui, bien qu'appropriationniste, est différent de celui qui nous intéresse dans le sens où il ne se positionne pas de façon explicite dans une logique de critique de l'auctorialité.

Ces artistes "appropriationnistes", qui appartenaient à la jeune génération des années 60-70, avaient compris que le Pop art ne s'interrogeait pas seulement sur l'iconographie commerciale ou sur la vie médiatique contemporaine, mais opérait un renversement des relations entre l'original et la copie. Ces peintres se saisissent par exemple de façon cynique du fait qu'un tableau de Roy Lichtenstein, était un certes un original, mais un original produit à partir d'une image publicitaire ou d'une bande dessinée qui fonctionne elle-même comme une copie reproductible à l'infini. Ils copient à leur tour les tableaux les plus emblématiques du pop art ou de l'art moderne, pour qu'ils soient copiés à leur tour et ainsi de suite.

Elaine Sturtevant développe pendant la même période, une position singulière qui consiste, en dehors de toute attitude cynique cette fois-ci, à reproduire à l'identique des œuvres d'arts d'autres artistes. Elle dénonce, par ce geste, le fait que la valeur d'une œuvre d'art soit basée sur un critère de reconnaissance, sur la signature, une fois que l'on connaît le nom de l'auteur, l'œuvre est reconnue et l'on ne s'interroge plus sur sa valeur. Elle a reproduit des dizaines d'œuvres d'artistes à la signature très renommée (Stella, Johns, Gonzales-Torres, Beuys....). Et aussi les fameuses "Flowers" d'Andy Warhol. Andy Warhol, qui a d'ailleurs lui-même remis en cause cette notion d'auctorialité en faisant réaliser la plupart de ses travaux par des assistants de sa "factory", avait même offert à Sturtevant le tamis qui avait servi à produire ses "Flowers".

Par la copie, Sturtevant ajoute une couche supplémentaire au régime de la copie généralisée du monde contemporain, qui s'amplifie au fur et à mesure que se multiplient les supports possibles. Elle éloignerait ainsi encore un peu plus la copie de son original, réduisant d'autant l'"aura" de cet original définie par Walter Benjamin..

Et pourtant, cette démarche peut-être interprétée tout à fait à l'inverse. Car en effectuant sa copie, Elaine Sturtevant imite scrupuleusement les accidents et les approximations de ses modèles, dans une stratégie de réaffirmation de la singularité et de l'unicité de chaque œuvre copiée par sa copie même. L'unicité matérielle des œuvres entre ainsi en opposition avec la masse de leurs reproductions techniques au lieu de venir les augmenter. Ce qui est intéressant dans cette démarche est aussi qu'elle permet de comprendre ce qui relie une œuvre d'art à la réalité (la

réalité pouvant être considérée comme une autre œuvre d'art), comment une œuvre d'art s'approche au plus près d'un modèle, sans cesser d'être une œuvre d'art.

Arthur Danto a très bien résumé cette question qui constitue l'une des problématiques principale de la modernité : "s'il existe toujours et encore un fossé entre l'art et la réalité et si, par ailleurs, en voulant le combler on ne fait qu'en produire un nouveau, à savoir celui existant entre les œuvres d'art et les objets réels qui leur sont identiques en tout point, c'est que le fossé est peut-être plus intéressant que ce qui se trouve séparé par lui"<sup>4</sup>.

Ce courant auquel appartient Elaine Sturtevant est à rapprocher de celui des "simulationnistes" qui désigne la pratique d'artistes américains apparus à la fin des années 70 et auxquels le nom de "simulationnistes" a été donné en raison de leur référence à un ouvrage de Jean Baudrillard intitulé *Simulacres et Simulation*. Les "simulationnistes" retiennent des analyses de ce dernier que dans notre société, le réel est toujours déjà médiatisé et que la copie, à l'époque de Ready Made universel, de la reproduction généralisée des œuvres d'art, défait le mythe de l'original et de l'originalité. Cette attitude constitue dans le même temps une négation du concept moderniste de "style".

Il ne reste donc plus qu'à reproduire des reproductions ce qui permet de mettre à jour les modalités contemporaines d'existence et de signification de l'œuvre d'art.

Sherrie Levine est l'une des artistes dont le travail questionne le plus les notions d'origine et d'originalité. Depuis les années 80, Sherrie Levine situe son travail dans une relation délibérée avec les grands artistes du modernisme. Son intérêt pour cette période révèle sa propre conscience du fait qu'un artiste travaille toujours après quelqu'un. Quand elle titre les œuvres qu'elle signe *After*, suivi du nom de l'artiste ou de l'écrivain à qui elle emprunte l'objet de son œuvre, elle souligne d'autre part autant qu'elle travaille après cet artiste emprunté que d'après une reproduction indéfiniment dupliquée de son œuvre « unique ».

Quand elle photographie, au mépris des droits d'auteurs, des photographies d'Edward Weston issues de la série sur son fils Neil, elle ne fait que souligner que ces photographies proviennent elles-mêmes d'un modèle fourni par d'autres, à savoir les multiples Kouroï grecs dont découlent la codification et la multiplication des représentations du buste masculin dans notre culture (un kouros qui donne kouroï au pluriel est la statue d'un jeune homme dans la période archaïque de la sculpture grecque).

La série de photographie de Weston consiste en des plans serrés du buste de son fils Neil dont les poses évoquent très clairement les postures des statues antiques.

Voici ce qu'elle a pu déclarer à propos de cette activité de copiste : "Semblables à Bouvard et Pécuchet, ces éternels copistes, nous montrons le profond ridicule qui est, précisément, la vérité de la peinture. Nous pouvons seulement imiter un geste qui est toujours antérieur, jamais original. Successeur du peintre, le plagiaire ne porte plus en lui de passion, d'humeurs, d'émotions, d'impressions ; il transporte plutôt cette immense encyclopédie dont il s'inspire."<sup>5</sup>

En regard de ces quelques œuvres, dont la liste et les implications sont ici loin d'être exhaustives, on peut dire que l'appropriation remet en cause la notion d'originalité telle que l'entend la modernité, c'est à dire qu'elle prône la libération des cadres de la création, mais qu'elle ne rejete pas pour autant toute reconnaissance et toute admiration envers les maîtres qui l'ont

4 Cette citation est extraite de *La transfiguration du banal*, elle même extraite de l'intervention de Catherine Millet au colloque *Copyright/Copywrong*

5 Sherrie LEVINE, 1982 in *Art en théorie* (p.1157)

## La notion d'auteur comme objet de l'art

### L'appropriation au XX<sup>e</sup> siècle

précédée. Ces pratiques ont d'ailleurs pour effet paradoxal, de bien souvent mettre en valeur, de façon consciente ou inconsciente, l'œuvre citée, copiée, pastichée, ou parodiée. Pastiche et parodie ont d'ailleurs une fonction didactique, dans le sens où elles permettent de partager avec le spectateur le plaisir de connaître et comprendre l'œuvre de référence. Proust, célèbre pasticheur, voyait cette pratique comme une critique laudative. Il considérait le pastiche comme un mode d'appropriation qui, en lui permettant de dépasser ses admirations, autorise l'artiste à s'appuyer sur celles-ci pour construire une œuvre personnelle et en son nom propre.

C'est donc dans l'intention d'obtenir un effet libérateur, de dégager l'artiste du poids de la contrainte de l'originalité, de l'acceptation d'une antériorité artistique qui traverse sa propre création, que se positionne la remise en question de la notion d'auteur considéré en tant qu'origine première et absolue de l'art et non comme une négation de l'auctorialité elle-même dont il ne peut être fait table rase et que la "Mort de l'auteur" elle-même déclarée par Roland Barthes ne peut atteindre dans son principe même. Nous verrons d'ailleurs la semaine prochaine comment les artistes ont pu combler cet espace laissé vacant par la Mort de l'auteur.