

L'Art contemporain : un nouveau révisionnisme ?

CHRISTINE SOURGINS

UNE œuvre d'art contemporaine ⁽¹⁾ occupe toute une salle du musée d'Orsay : une charrette de marchande de quatre-saisons est remplie d'oranges, de citrons en plastique... et d'un Van Gogh. Derrière, une envolée de fruits grimpe au mur, ponctuée par un autre autoportrait. En face, un texte affiche les intentions de l'auteur, Braco Dimitrijevic ⁽²⁾. « Il s'est attaché à traquer ce qui, à son sens, fait de l'histoire, et singulièrement de l'histoire de l'art, une source d'erreurs, voire une erreur... » « Le poids de la contingence et du hasard, de l'étroitesse des cadres spatio-temporels, la logique des fins » invalideraient donc ce que la raison pourrait produire, « à son sens » ; cette note d'humilité n'atténuant en rien la radicalité de la remise en question de Van Gogh.

Le ready-made réciproque

Cette démarche s'inscrit dans une série modestement intitulée *Triptychos Post Historicus*, élaborée depuis les années 1970 dans les plus grands musées du monde, avec les œuvres de Rubens, Hals, Turner, Kandinsky, Modigliani, Matisse, Malévitch (nos deux Van Gogh sont donc en bonne compagnie). « Le

principe du triptyque posthistorique associe inmanquablement trois éléments : une œuvre généralement reconnue comme chef-d'œuvre (un autoportrait de Van Gogh) ; une production manufacturée (un chariot de quatre-saisons) et un élément végétal (oranges et citrons). » Les puristes remarqueront que l'énoncé conceptuel n'est pas respecté puisque les éléments végétaux sont en fait des fruits factices industriels. Qu'importe, le but de Dimitrijevic est atteint : « en mettant en avant l'objet du quotidien, la proposition déstabilise l'œuvre d'art "établie" et se joue de la transgression ». Nous sommes donc dans ce que la sociologue Nathalie Heinich a appelé le paradoxe transgressif : l'institution, le musée, qui devrait défendre ses valeurs, participe à leur subversion.

Car ce triptyque « franchement » conceptuel relève de la post-Histoire. « La post-Histoire décrit l'état où les différences entre le passé et le présent se relativisent. Les triptyques illustreraient cette idée [...] dans la post-Histoire entre un chef d'œuvre [...] et un objet utilitaire et un fruit, les écarts de statut sont foncièrement relativisés... » Braco Dimitrijevic et le musée d'Orsay réduisent donc Van Gogh à une vulgaire camelote, ils attendent à l'« aura » de l'œuvre grâce au principe du « ready-made réciproque » : « Rembrandt utilisé comme planche à repasser », disait déjà Marcel Duchamp, mais lui se gardait bien de passer à l'acte. Les situationnistes se firent plus menaçants et Guy Debord de proclamer, dans son *Mode d'emploi du détournement*, en 1956 : « Dans son ensemble, l'héritage littéraire et artistique de l'humanité doit être

(1) Le terme « Art contemporain » ne signifie pas « l'art de nos contemporains » mais la partie officielle de l'art d'aujourd'hui. Cette appellation ne peut se confondre avec « art moderne » ou « art abstrait » recouvrant des réalités différentes. Essentiellement conceptuel, l'Art contemporain est moins une esthétique qu'une idéologie fondée sur la rupture permanente. Duchamp en donna le coup d'envoi en 1917, à New York : il détourne un urinoir pour le placer au rang d'un objet d'art en le baptisant « fontaine ».

(2) « Correspondances », Vincent Van Gogh/Braco Dimitrijevic et Édouard Manet/Anthony Caro, 7 octobre 2005-8 janvier 2006.

utilisé [...] Tout peut servir. Il va de soi que l'on peut non seulement corriger une œuvre ou intégrer différents fragments d'œuvres périmées dans une nouvelle, mais encore changer le sens de ces fragments et truquer de toutes les manières que l'on jugera bonnes ⁽³⁾. » À partir de Duchamp et Debord, Nicolas Bourriaud, le jeune directeur d'un grand centre d'Art contemporain, le Palais de Tokyo, bâtit toute une théorie qui périmé la création à l'ancienne : c'est la *Postproduction*, titre de son ouvrage. Sous ce label, il légitime et généralise la récupération, le recyclage et la phagocytose comme procédés artistiques, le tout convergeant dans un « communisme formel » (*sic*) ; une phrase de son livre résume bien sa démarche : « Au lieu de se prosterner devant les œuvres du passé, s'en servir ⁽⁴⁾ ». Les installations qui parasitent les musées d'Art et d'Histoire ne sont pas une simple mode ; loin d'être des lubies personnelles d'artistes ou de fonctionnaires, c'est un mouvement de fond qui bénéficie d'une théorisation et d'un ralliement institutionnel.

Pourtant, à Orsay, l'artiste clame « sa volonté de souligner l'aspect spirituel des chefs-d'œuvre devenus des fétiches financiers ». Faut-il y voir un remords, une précaution oratoire supplémentaire ou, comme on peut le remarquer de plus en plus souvent, l'effondrement du discours artistique qui n'hésite pas à se contredire ? « Je pensais qu'adjointre à un chef-d'œuvre un objet ordinaire et un fruit [...] était le meilleur moyen de mettre l'accent sur la dimension spirituelle de l'art »...

Le dossier de presse, lui, est contredit par le réel : il affirme que « la mise en péril » de l'œuvre déstabilisée est « évidemment virtuelle quant à la conservation de l'œuvre ». Un panneau placé devant l'installation demande d'ailleurs de ne pas photographier au flash. Or les flashes crépitaient malgré tout car le public croit à une blague, une plaisanterie de carnaval qu'il s'empresse de fixer sur pellicule ; en aucun cas il n'imagine que ce sont deux vrais Van Gogh qui ont servi à ce montage.

– Et le panneau ? dis-je à l'un de ces photographes amateurs.

– Le panneau fait partie de la blague, c'est pour faire croire que ce sont les vrais, mais

(3) Cité par Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, Les Presses du réel, 2003, p. 31 et s.

(4) *Ibid.*, p. 13 et 92.

on nous la fait pas !

On sait que l'État culturel devient subitement nécessaire quand il s'agit de payer le gardiennage : or, quand on n'a pas les moyens d'avoir un gardien par salle, la sécurité du musée repose sur le sérieux du public, son respect de l'œuvre. Ici, le public ne peut croire qu'on traite ainsi de vrais Van Gogh et il ne se gêne pas pour flasher si bon lui semble...

Pour vérifier que c'était bien les Van Gogh du cinquième étage, j'ai donc pris quelques escaliers et constaté qu'à nouveau le musée mettait Vincent à l'encan par le biais de produits dérivés : autoportrait en puzzle à 5 euros, magnet (pour frigidaire) à 3,50 euros, merveilleux dessous de verres, 9 euros ; n'oublions pas le calendrier Van Gogh 2006, 15 euros (petit modèle à 8 euros), et la magnifique cravate tournesol, jaune, 42 euros (pour les dames il existe une étole-tournesol). La banalisation de Van Gogh, il y a longtemps que le musée s'y prête : et si Braco Dimitrijevic n'apportait rien de nouveau, sinon un alibi culturel ?

Salle Van Gogh, une peu discrète étiquette rose signalait que les deux autoportraits étaient bien accrochés plus bas... Une conférencière expliquait les malheurs du peintre, l'injustice de son sort : lui, si miséreux, est aujourd'hui l'un des plus chers, au point, insistait-elle, que le musée d'Orsay ne pouvait plus acheter de nouvelles toiles de lui. Franchement, vu ce que sa direction actuelle en fait, on se console vite.

L'œuvre « documentarisée »

L'opération « Correspondances », qui permet ainsi de faire « dialoguer » œuvres anciennes et contemporaines, comportait un second volet, apparemment moins problématique. Présenter ensemble le célèbre *Déjeuner sur l'herbe* de Manet et le *Déjeuner sur l'herbe II* du sculpteur Antony Caro. Ce dialogue vait-il nous montrer la modernité de Manet, en quoi son œuvre peut inspirer un contemporain ? L'artiste affiche sa proclamation : « L'idée que l'art surgit tout à fait des tréfonds du crâne de l'artiste est sûrement séduisante, mais elle est aussi complètement fautive. Ce n'est pas comme cela que ça se passe. L'artiste est de son temps et ce temps succède à un

autre temps et ainsi de suite. » Ce qui relève moins d'une correspondance, d'un échange entre deux temporalités, que d'une logique du « pousse-toi de là que je m'y mette »... Or, si l'œil balaye d'un regard le tableau de Manet puis l'œuvre de Caro, la sculpture fait l'effet d'un tas de ferraille. Pourtant, si on la considère pour elle-même, l'œuvre de Caro n'est pas dénuée de recherche formelle et d'un jeu avec la notion de socle qui n'est pas inintéressant, mais le voisinage du Manet la « tue ». Inversement, si, maintenant, imprégné des volumes de Caro, on considère la toile, cette fois c'est le Manet qui est atteint, réduit à un simple document de travail pour le sculpteur. Les deux œuvres se nuisent mutuellement, et leur disposition (elles ne sont pas placées côte à côte ; on ne peut les considérer qu'alternativement) essaye d'atténuer cet effet destructeur.

On retrouve un problème similaire dans l'exposition « Renoir/Renoir ⁽⁵⁾ » avec laquelle la Cinémathèque française fêtait sa réouverture. Quelle judicieuse idée de comparer la peinture d'Auguste Renoir aux films de son fils Jean ! On se prépare à goûter comment l'un et l'autre ont traduit le miroitement solaire et le bouillonnement vital qui emportent ombrelles et canotiers, feuillages et corsages. Résultat décevant : comment faire vivre sur un même mur les images d'un film qui demandent de l'obscurité et des toiles qui réclament leur éclairage ? C'est la quadrature du cercle : la Cinémathèque choisit bien évidemment de privilégier le film ; les œuvres de Renoir père (sauf celles qui sont dans la partie de la salle qui peut bénéficier de la lumière naturelle) sont donc éteintes, mortes, réduites, là encore, à l'état de document comparatif ; on finit par se dire qu'une bonne photo aurait mieux convenu ; ou qu'un film documentaire aurait été plus respectueux du sujet.

Le vrai/faux document

La réduction des œuvres d'art à leur valeur documentaire n'a rien d'innocent. Du 25 octobre 2005 au 30 avril 2006, l'espace muséographique de la Caverne du Dragon présente une

exposition sur les fusillés de la Grande Guerre. Le bulletin d'information, édité par le Conseil général de l'Aisne ⁽⁶⁾, explique que les représentations d'exécutions pendant la guerre de 14-18 sont rares. D'où le « projet confié au plasticien rémois Jean Bigot [qui] s'inscrit dans l'œuvre d'un artiste qui utilise le faux pour interpeller le spectateur et faire vaciller ses certitudes. Le tournage en noir et blanc, le plan fixe, l'absence de montage, le point de vue choisi (qui aurait pu être celui d'un opérateur du Service cinématographique de l'armée qui aurait tourné clandestinement), et jusqu'à la dégradation de la pellicule, tout est mis en œuvre pour donner l'illusion d'un film d'époque, d'images « volées » qui n'auraient jamais dû nous parvenir ». Il s'agit donc, ni plus ni moins, de la fabrication d'un vrai/faux document dont le but avoué est de réviser l'Histoire, pour la bonne cause bien sûr : « sans voyeurisme ni grand spectacle, il s'agit de permettre au visiteur de s'interroger sur le statut d'images vraisemblables mais fausses, et plus largement sur la « manipulation de l'image » ». On reconnaît la précaution oratoire d'usage en Art contemporain, qui dénonce ce qu'il pratique pour mieux le pratiquer. Les jeunes générations seront certainement conduites par classes entières dans cette exposition « scénarisée ». L'œuvre de Jean Bigot n'y fera « vaciller » aucune certitude : les jeunes ne connaissent plus cette période ; mais soit ils gouverneront comme vrais les faux documents, soit les plus malins en concevront un doute sur toutes les images documentaires. En effet, si un espace officiel dévolu à l'histoire n'hésite pas à tricher avec la Première Guerre mondiale, ils ne pourront que se demander si certaines images de la Seconde ne seraient pas aussi trafiquées : les exécutions réinventées ne risquent-elles pas de conduire au doute sur les exterminations nazies ? À quoi joue-t-on ?

Braco Dimitrijevic ne saurait être effleuré par cette question puisque, pour lui, l'histoire est une erreur ; car la « post-Histoire » commence par poser ludiquement que Van Gogh vaut une charrette, pour inférer, en fait, que la vérité et l'erreur s'équivalent. Des théoriciens de la post-Histoire légitiment d'ailleurs une irresponsabilité générale : « Étant libérés de l'histoire, nous pouvons y avoir recours

(5) « Renoir/Renoir », Cinémathèque française, 28 septembre-9 janvier 2006. Dans le commissariat de l'exposition, on retrouve le directeur d'Orsay, Serge Lemoine.

(6) *La Lettre du Chemin des Dames*, hors-série n° 1, p. 3.

comme à une sorte de divertissement, la traiter comme un espace de pure irresponsabilité : tout a désormais pour nous la même signification, la même valeur (7). » Pourtant, la post-Histoire possède une conception du vrai qu'elle défend farouchement. On le voit bien avec le traitement réservé au suaire de Turin : image miraculeuse, œuvre d'art ou « faux médiéval », nous n'entrerons pas dans ce débat. Contentons-nous d'observer comment, pendant des années, la presse l'a donné pour faux, avec certitude, en s'appuyant sur des analyses (contestées) au carbone 14 : le critère du vrai se voulait scientifique. Aujourd'hui, il suffit qu'un romancier agite l'idée de

cloner le Christ (8), grâce au sang répandu sur le linceul, pour que *ipso facto* le pouvoir médiatique redonne le suaire pour authentique. Car désormais ce qui norme le vrai n'est plus le réel, l'histoire ou la science ; ce qui rend faux un vrai Van Gogh, réduit à une triste copie un authentique Renoir ou, inversement, rend vraisemblable un pseudo-film d'époque, c'est la mise en spectacle du monde se substituant au monde. Le postmodernisme en a fait un slogan : c'est spectaculaire, donc c'est vrai !

CHRISTINE SOURGINS

(7) Yves-Alain Bois cité par Nicolas Bourriaud, *op. cit.*, p 89.

(8) Didier Van Cauwelaert, *Cloner le Christ ?*, Albin Michel, 2005.

IL FAUT SE PERFECTIONNER...

Vous savez que je suis toujours un peu entêtée de mes lectures. Ceux à qui je parle ou à qui j'écris ont intérêt que je lise de bons livres. Celui dont je veux parler présentement, c'est toujours de Nicole et c'est du traité d'entretenir la paix entre les hommes. Ma bonne, j'en suis charmée : je n'ai jamais rien vu de plus utile, ni si plein d'esprit et de lumière. Si vous ne l'avez lu, lisez-le ; et si vous l'avez lu, relisez-le avec une nouvelle attention. Je crois que tout le monde s'y trouve ; pour moi, je crois qu'il a été fait à mon intention ; j'espère aussi d'en profiter, j'y ferai mes efforts. Vous savez que je ne puis souffrir que les vieilles gens disent : « Je suis trop vieux pour me corriger. » Je pardonnerais plutôt à une jeune personne de tenir ce discours. La jeunesse est si aimable qu'il faudrait l'adorer, si l'âme et l'esprit étaient aussi parfaits que le corps ; mais quand on n'est plus jeune, c'est alors qu'il faut se perfectionner, et tâcher de regagner du côté des bonnes qualités ce qu'on perd du côté des agréables. Il y a longtemps que j'ai fait ces réflexions, et par cette raison je veux tous les jours travailler à mon esprit, à mon âme, à mon cœur, à mes sentiments.

Madame de SÉVIGNÉ, lettre à Madame de Grignan, le 7 octobre 1671.