

## Exposition détournée, oeuvres piratées, artiste ready-made

Michaël La Chance

Numéro 117, printemps 2014

Détournement, imposture, falsification

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/72289ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

La Chance, M. (2014). Exposition détournée, oeuvres piratées, artiste ready-made. *Inter*, (117), 18–21.

# EXPOSITION DÉTOURNÉE, ŒUVRES PIRATÉES, ARTISTE READY-MADE

► Michaël La Chance

Désignons quatre protagonistes : le centre (le centre d'artistes Espace Virtuel, sans distinguer les personnes qui œuvrent dans cet organisme), JBS, les artistes de *Hors champ* (Janieta Eyre, Adad Hannah, Marisa Portolese, Arthur Renwick, Marc Séguin) et le public.

John Boyle Singfield a mis la clé dans la porte de la galerie le jour du vernissage, la majorité des œuvres de son expo ayant été censurée<sup>1</sup>.

Le sens de nos actes est lié au contexte. Jackson Pollock, lorsqu'il soulage sa vessie dans la cheminée du salon de Peggy Guggenheim – belle vapeur ! –, commet un geste différent de celui qui éteint les braises au campement. La pratique artistique revendique la capacité de créer son propre contexte, de dégager un espace social libéré des formes conventionnelles de jugement (d'un point de vue moral, politique, religieux ou juridico-policié) pour être d'entrée de jeu soumis à des critères esthétiques et critiques. Il s'agit d'ouvrir un espace où les événements et les objets recevront en premier lieu une évaluation de leur potentiel de changement et de leur profondeur historique. *En premier lieu*, je dis bien, car le parapluie esthétique ne parvient pas à maintenir une zone franche très longtemps, les jugements normatifs ayant tôt fait de nous rattraper, surtout à notre époque de diffusion médiatique. Il incombe à la pratique artistique d'entretenir des espaces libres de toute totalisation par les discours, de protéger des espaces où les particularismes peuvent s'exprimer, des espaces pouvant recueillir des propositions qui ne recevront pas l'assentiment de tous. Le mérite de l'œuvre est de révéler les limites et contraintes qui traversent la culture et l'infléchissent : l'art révèle la forme de la culture.

Parmi les compétences requises d'un artiste, il faut considérer sa capacité à reconnaître les trames discursives qui traversent un lieu, à identifier le contexte et les réflexes culturels-idéologiques selon lesquels ses actions seront interprétées. Parmi les compétences requises du commissaire, sinon du directeur artistique, on attend qu'il puisse préserver une zone franche pour l'artiste et pour la société, qui saura accueillir les virtualités de la création et du débat. Et c'est dans cet espace qu'il peut contribuer, avec l'artiste, à l'actualisation du contenu. La galerie n'est pas un creuset de porcelaine qui doit rester neutre ; le laboratoire artistique constitue un réceptacle qui peut diluer, formater ou catalyser la chaîne des réactions. Le commissaire ne peut rester en retrait : tel un éditeur, il est invité à *cosigner* l'œuvre publiée – exhibée.

Comme pour une pièce de théâtre classique, nous avons une subdivision en cinq actes :

## Acte 1. L'appropriation

Mi-novembre 2012. JBS photographie les photos et peintures, et filme (avec son iPad) les vidéos (d'Adad Hannah) de l'expo précédente (du 6 septembre au 11 novembre 2012) dont le démontage a tardé. C'est un processus d'appropriation qui relève du *bootleg* pur et simple, des rephotographies « pirates » où les œuvres sont décapées de leur couche d'*aura* : elles sont rabaissées au statut de documentation fruste d'une œuvre perdue, témoignage d'un passé révolu. Le flash de l'appareil photo de JBS éclabousse les images, le grain de la photo est grossier. Certaines œuvres photographiées sont protégées par une vitre, alors on voit (sur la photo) les murs de la galerie, les créations, sinon la silhouette de JBS se refléter dans la vitre de l'encadrement. Ce qui est frappant dans les appropriations qu'il fait des photos N & B de Janieta Eyre, c'est qu'elles se sont imprégnées des reflets de couleur des œuvres qui étaient sur les murs alentour. Les œuvres de JBS étant elles-mêmes encadrées avec un vitrage, elles recueillent de surcroît les reflets de celles en galerie : les « copies » qu'il propose sont des saisies spectrales de créations originales qui contiennent aussi les fantômes des « originaux » avoisinants. Bref, l'œuvre a été entachée par son passage en galerie, elle garde définitivement l'empreinte du lieu. Voilà ce que le public aurait pu voir s'il avait

eu accès à l'exposition. Voilà, aussi, qui illustre bien ce que nous disions du laboratoire artistique : ce n'est pas un creuset de porcelaine que nous pouvons mettre à neuf, c'est un lieu qui laisse une empreinte.

En 1996, pour son exposition au Appel Arts Center à Amsterdam, Maurizio Cattelan s'est emparé du contenu d'une galerie pour exposer quelques jours les « œuvres emballées d'une exposition volée », sous le titre *Another Fucking Readymade*<sup>2</sup>. Pour sa part, JBS n'a pas eu besoin de traverser la rue pour « voler » une exposition : il a reproduit l'exposition précédente en remplaçant toutes les pièces à l'échelle, au même endroit. Chaque rephotographie est une œuvre de JBS. Cependant, lors de l'exposition, un cartel aurait accompagné l'œuvre, indiquant explicitement sa provenance et l'artiste *déapproprié* : « *Titre (bootleg)*. Rephotographie de *Titre par Nom de l'artiste*, 2012. »

Il est bon de rappeler que le centre a invité JBS pour être mis au défi. Peut-on attendre un défi sans tintamarre ? Pouvait-on attendre de JBS qu'il fasse du remplissage de vitrine, de la décoration de façade ? Il lui donnera une « pré-vision paradoxale ». En effet, selon Bourdieu, la subversion est « la possibilité de changer le monde social en changeant la représentation de ce monde qui contribue à sa réalité ou, plus précisément, en opposant une pré-vision paradoxale, utopie, projet, programme, à la vision ordinaire, qui appréhende le monde social comme monde naturel »<sup>3</sup>.

JBS touche à un tabou : les œuvres de *Hors champ* ne sont pas « originales » dans la mesure où elles sont le produit d'une façon de faire de l'art. JBS pose un geste méta-artistique qui désigne les œuvres de l'expo précédente comme des produits<sup>4</sup>. Du travail honnête, si l'on veut, mais qui ne casse rien, qui ne transcende pas ses conditions de possibilité. Le milieu a besoin d'un débit régulier de productions en provenance de ces bons artisans dans une façon de faire de l'art, les meilleurs, semble-t-il, mais qui n'ont pas inventé cette façon. La seule contrainte : que cela ressemble à de l'art, avec un souci esthétique réel, soit, mais aussi une nécessité socio-économique inhérente à toute vitrine : une vitrine doit toujours être pleine pour justifier la vitrine.

## Acte 2. La perpétration

JBS entreprend ensuite de concrétiser son projet : il fait agrandir, laminer, encadrer ses photos de photos ; il fait réaliser des peintures à l'huile à partir des photos des peintures (chez orderartwork.com). Comme Elaine Sturtevant, qui a copié Warhol, Stella, Duchamp, etc., il importe de respecter la technique d'origine. Par contre, JBS impose aux œuvres une légère dégradation qui ne ressemble pas à la haute culture, mais qui rappelle plutôt les médias de la culture du divertissement.

Aujourd'hui les artistes ont transgressé tous les tabous, ils sont de gauche dans les débats sociaux, mais se révèlent très conservateurs et méritocrates entre eux. JBS touche à cet ultime tabou qu'est la prétention à l'originalité, la revendication d'une *autorité* de l'artiste sur l'œuvre. La « réappropriation artistique », selon les termes de Douglas Crimp (1977), relègue les originaux au rang de matériau, le foin habituel que l'on trouve au râtelier des centres d'artistes et des galeries métropolitaines : vidéographie hypersophistiquée dans le pixel haut de gamme, photographie léchée dans le format muséal, peinture *similitrash* proprement autour des commissures<sup>5</sup>.

Le caractère dégradé des œuvres est caractéristique d'une autodéappropriation de l'artiste par rapport à ses propres œuvres. En 1991, Martin Kippenberger a commandé une cinquantaine de copies peintes à l'huile d'œuvres qui figuraient dans son propre catalogue. Il a ensuite photographié ces tableaux avant de les détruire. Les 51 photos ont été exposées sous le titre *Heavy Burschi (Heavy Guy)* et présentées en 2006 à la Tate Modern<sup>6</sup>. Duchamp voulait dédifier l'artiste ; Kippenberger veut assurément l'alléger, non le faire entrer dans le club des poids lourds culturels ni dans le cénacle de la haute culture.



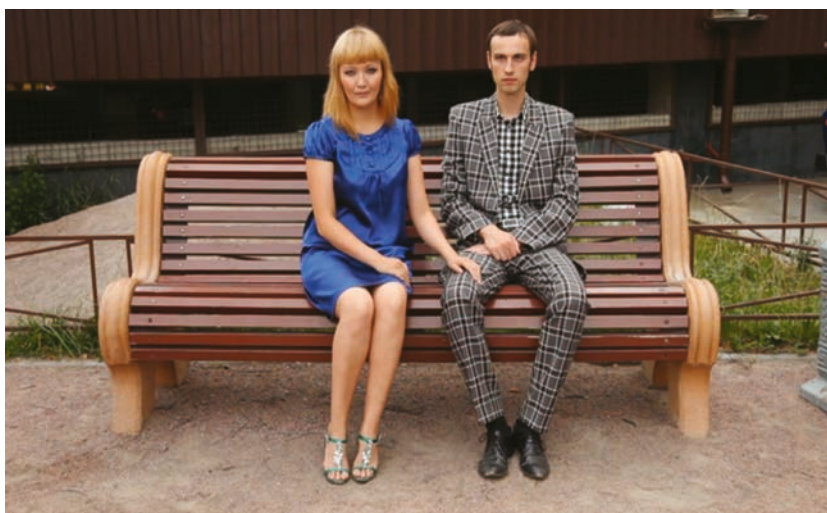
## AVIS IMPORTANT

### Fermeture de la Salle 1 d'Espace Virtuel pour la durée de l'exposition de John Boyle-Singfield

Espace Virtuel a pris la décision de ne pas autoriser la diffusion de certaines œuvres de l'artiste John Boyle-Singfield pour des raisons morales et légales. En réponse à cette décision, l'artiste a choisi de fermer l'exposition. La Salle 1 d'Espace Virtuel sera donc fermée du 10 janvier au 10 février 2013.

Ce projet de John Boyle-Singfield questionne le concept d'auteur. L'artiste revendique la propriété intellectuelle des œuvres présentées qui sont des appropriations d'œuvres d'autres artistes. Bien qu'Espace Virtuel reconnaisse le grand intérêt des enjeux intellectuels soulevés par la démarche de John Boyle-Singfield, notre organisation doit agir dans le respect moral des autres professionnels avec qui nous avons eu le plaisir de travailler précédemment tout en respectant les lois concernant la propriété intellectuelle.

John Boyle-Singfield présente une appropriation totale de l'exposition *Hors champ* qui fut présentée à Espace Virtuel du 6 septembre au 11 novembre 2012. Le principe de la mauvaise copie (bootleg), abondamment présente sur internet et les sites de partage vidéo, sert de base à l'artiste pour cette exposition qui explore le recyclage des images entre la haute culture et le flux du divertissement.



> Adad Hannah, *Young Couple at a Playground*, 2011, 6 min 25. Capture de l'œuvre originale.

En 1996, pour son exposition au Appel Arts Center à Amsterdam, Maurizio Cattelan s'est emparé du contenu d'une galerie pour exposer quelques jours les « œuvres emballées d'une exposition volée », sous le titre *Another Fucking Readymade*. Pour sa part, JBS n'a pas eu besoin de traverser la rue pour « voler » une exposition : il a reproduit l'exposition précédente en remplaçant toutes les pièces à l'échelle, au même endroit. Chaque rephotographie est une œuvre de JBS. Cependant, lors de l'exposition, un cartel aurait accompagné l'œuvre, indiquant explicitement sa provenance et l'artiste déproprié : « *Titre (bootleg)*. Rephotographie de *Titre* par Nom de l'artiste, 2012. »





> John Boyle Singfield,  
Appropriation de l'œuvre  
de Marc Séguin, 2013.



> Marc Séguin, *Study  
for Success and Failure  
of Abstract Art*, 2010.  
Huile et fusain sur toile.  
60 x 50 cm. Photo : Adam  
Reich. Courtoisie de  
l'artiste.

### Acte 3. L'abdication

Le centre aurait pu faire signer à JBS une décharge dans laquelle celui-ci garantit être l'auteur de ses œuvres. Il aurait pu se contenter d'avertir les artistes, leur signifier qu'ils ont été interpellés par les œuvres de JBS et leur donner l'assurance qu'il ne chercherait pas à étouffer le débat. Mais, dans sa recherche de l'assentiment et, peut-être aussi, du consensus, le centre veut trop bien faire : il demande des autorisations. Quatre artistes sur cinq répondent avec des menaces de poursuites, des images de ventre ouvert ou des demandes d'argent.

Le centre a relégué sa souveraineté sur son propre territoire en allant solliciter des autorisations. À partir de là, ses démarches s'enlisent dans la recherche kafkaïenne du juste équilibre entre la liberté que l'on prend et celle que l'on demande. La notion de respect moral vient alors remplir les vides et incongruités laissés par les lois relatives à la propriété intellectuelle. Jean Genet a eu cette réponse géniale devant le monde labyrinthique de la Loi où se perd Kafka : d'où il vient (l'orphelinat, la rue) il a appris à s'autoriser lui-même, et il n'attend pas d'une autorité quelconque qu'elle lui donne le droit d'exister. Suggérer aux artistes de HC que JBS aurait peut-être transgressé les règles, ce n'est pas seulement s'exposer au refus, c'est appeler un refus qui ne pourra plus être ignoré. Dès lors l'œuvre n'est plus un phénomène esthétique, c'est un petit château de cartes juridico-économique auquel on ne peut plus toucher. Le centre est parvenu à couvrir ses traces : ce sont des artistes qui censurent un artiste ; certains le font savoir sans nuance, d'autres lui laissent le choix sur un air de menace.

Dans le débat au vernissage, un certain justificatif a été présenté, des notions doucement surannées ont été avancées par le centre : franc-jeu (*fair-play*), respect, élégance, être *gentleman*, etc. Curieusement, ces notions caractérisent bien la transformation du milieu artistique en salon, en bourse des valeurs sûres, en vitrine des dernières tendances en rhétorique vidéo et esthétique photo, où nous avons le privilège de découvrir l'art *glamour* des belles galeries de grands centres. Avec le franc-jeu plutôt que la zone franche, le centre a voulu être *gentleman* avec des artistes qui ont, il est vrai, un certain poids dans le milieu. Alors, nous saurons quoi faire pour être présentables, nous serons introduits dans le triangle marché-subvention-médiatisation.

#### Acte 4. La censure

Il semble que le centre ait préféré ménager ses relations avec les artistes de l'expo précédente, de Toronto et Montréal, de Vancouver et Brooklyn, plutôt que de soutenir l'artiste local. Oubliant sa passion de l'art au présent, il se préoccupe des artistes d'hier et d'un contrat de confiance implicite ; il se préoccupe des artistes de demain et de sa réputation professionnelle davantage qu'il ne se soucie de l'artiste dans ses murs.

Le centre s'est érigé en spectateur de première ligne, sa réaction s'est substituée à la nôtre. Il a passé son jugement avant que le public ne puisse le faire. Les visiteurs auraient pu s'insurger : « Comment JBS peut-il avoir l'outrecuidance de faire une exposition sans rien d'original, comment peut-il oser copier une exposition précédente ? C'est assurément un empêchement de tourner en rond, sans respect pour ses collègues artistes ! » Mais le centre a préféré pré-juger l'œuvre. En 1917, le comité de la Société des artistes indépendants a également voulu épargner le bon public en retirant l'urinoir : il a refusé l'œuvre de Richard Mutt en précisant que « l'objet est un plagiat ». Dans ce cas aussi, nous pouvons parler d'« arroseur arrosé » après Lumière, alors que la *Fontaine* de Duchamp sera victime de nombreuses appropriations, dont celle de Sherrie Levine en 1991.

Lorsque l'avis de censure est tombé, différents scénarios ont été envisagés, dont celui-ci : les œuvres qui n'ont pas reçu les autorisations requises resteraient emballées, ainsi la série des photos laminées (les photos de Marisa Portolese rephotographiées) resterait posée au sol dans son emballage en papier à bulles, avec la désignation de « *bootleg* ». Or, il ne s'agissait pas de désigner les artistes récalcitrants – nous tentons d'éviter de le faire dans cet article – en exhibant des « copies illégales », mais d'interroger le principe de la réappropriation artistique comme tel.

Il est important de noter qu'aucun des artistes n'a cherché à joindre JBS pour connaître son point de vue, pour se familiariser avec sa démarche. Ils ont tous négocié en fonction de l'image de l'expo véhiculée par le centre. Belle solidarité entre artistes, qui ne négocient qu'avec l'institutionnel et n'envisagent l'œuvre que par la présentation que le centre en donne ; ce qui expliquerait la férocité de leur réaction, quand ces artistes ne pouvaient y voir qu'une contestation de la place qu'ils occupent dans le milieu de l'art. Ils ont envisagé l'appropriation comme une baisse de qualité de leurs œuvres et non pas un déplacement radical de la lecture. Ils ont craint une substitution simple, avec une perte qu'impose toute copie dans un monde platonicien. Il est vrai que, lorsque Sherrie Levine a rephotographié Walker Evans dans son ouvrage *After Walker Evans* (1981), le *after* voulait aussi bien dire « d'après » que « après ». L'appropriation a cet effet de relégation dans la mémoire et de rétrogradation dans un cadre culturel.

#### Acte 5. La clé

Qui a fermé la galerie : le centre ou les artistes de *Hors champ* ? En fait, John Boyle-Singfield a pris les devants : c'est lui qui a mis la clé dans la porte. L'affichette sur la porte vitrée devient-elle alors l'œuvre ? L'absence d'expo devient-elle l'œuvre ? En 1989, pour sa première exposition solo, Maurizio Cattelan a fermé la galerie en laissant cette pancarte : « *Torno subito* », qui se traduit par l'usuel « Je reviens bientôt ».

Les centres d'artistes constituent un circuit obligé pour les jeunes artistes. Cette écrémeuse-centrifugeuse fait sortir la crème et rejette le petit-lait – une question de poids, encore une fois. Mais voilà, avec JBS, tout a caillé. Les œuvres étaient inférieures quant à la finition, mais paradoxalement plus artistiques, sinon trop artistiques : en 1965, Beuys a fermé son exposition à la Galerie Schmela de Düsseldorf parce qu'il jugeait que le public, pétri de réflexes culturels anémiques, ne pouvait comprendre un art dont il voulait élargir la définition ; un animal comprendrait mieux l'enjeu de l'art, même un lièvre mort comprendrait mieux...

Pourquoi la société tolère-t-elle encore l'art ? Parce que l'art développe les valeurs humaines ? Si vous parvenez à y croire, surtout de vous détrompez-pas ! Vous cultivez la fonction idéologique de l'art dans une société qui dit que dans cette même société on peut tout faire, on peut s'épanouir ! Il suffit en effet qu'un d'entre nous soit libre pour faire la preuve que la liberté est possible, pour oublier que l'espace est traversé

de discours et que la fonction de l'art est de révéler ces discours. JBS pratique un art conceptuel politique qui prend à partie le milieu de l'art : au slogan « Tout est politique » se substitue « Tout est recopiable ». Même le geste singulier de Pollock urinant dans la cheminée de Peggy Guggenheim sera rejoué par Mike Bidlo dans son exposition *Jack the Dripper at Peg's Place* (1982). Encore une remise en contexte ?

Nous sommes possédés par des images qui font du monde social un monde naturel. Alors, c'est toute la société qui est un jeu de façades, et l'artiste n'a que faire des apparences. Un artiste sérieux ne laisse pas d'œuvres ; il laisse l'art dans un état plus sain, qui nous permet d'être plus vivants. ◀

**Vous êtes invité à reproduire ce texte en y insérant des coquilles, des contresens et des fautes d'orthographe, d'en proposer des photocopies à peine lisibles que vous replacerez dans une autre revue. Ce sera votre texte.**

**Dans le cadre de l'exposition *F for Fake : l'art, le cinéma et le faux* à la Galerie SAW à Ottawa, un volet sera consacré à l'exposition de JBS à Espace virtuel. Vernissage le 7 juin 2014. [galerisawgallery.com](http://galerisawgallery.com)**

#### Notes

- 1 « Bien qu'Espace Virtuel reconnaisse le grand intérêt des enjeux intellectuels soulevés par la démarche de John Boyle-Singfield, notre organisation doit agir dans le respect moral des autres professionnels avec qui nous avons eu le plaisir de travailler précédemment tout en respectant les lois concernant la propriété intellectuelle. » (« Fermeture de la Salle 1 d'Espace Virtuel pour la durée de l'exposition de John Boyle-Singfield » [en ligne], *Réseau Art actuel*, 10 janvier 2013, [www.rcaa.org/html/fr/nouvelles\\_details.php?id=16711](http://www.rcaa.org/html/fr/nouvelles_details.php?id=16711).)
- 2 [www.perrotin.com/Maurizio\\_Cattelan-works-oeuvres-5486-2.html](http://www.perrotin.com/Maurizio_Cattelan-works-oeuvres-5486-2.html).
- 3 Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, Seuil, coll. « Points Essai », 2001, p. 188 ; *id.*, *Ce que parler veut dire*, Fayard, 1982, p. 150.
- 4 Cf. Adrian Piper, « In Support of Meta-Art », *Out of Order Out of Sight*, MIT Press, 1996, p. 17-27.
- 5 Cf. Marc Séguin, *Success and Failure of Abstract Art* [en ligne], 2010, [www.marcseguin.com/eng/2010.php?art=199](http://www.marcseguin.com/eng/2010.php?art=199).
- 6 [www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/martin-kippenberger/martin-kippenberger-room-guide-introduction-7](http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/martin-kippenberger/martin-kippenberger-room-guide-introduction-7).

MICHAËL LA CHANCE est philosophe (Ph.D., Paris VIII) et sociologue (DEA, EHSS, Paris) de formation, poète et essayiste. Il est professeur d'esthétique, chercheur au CELAT et directeur du Département des arts et des lettres à l'Université du Québec à Chicoutimi. Membre du comité de rédaction de la revue *Inter, art actuel* à Québec, il a publié nombre d'essais sur le rôle des intellectuels à l'époque des géants *corporatifs* et du paradigme technoeconomique, la mondialisation de l'art et le sentiment d'échec de civilisation, la censure dans les arts, la poésie et la peinture allemandes contemporaines devant le trauma, la cyberculture et le cinéma, la répression antiterroriste dans les arts. Il a publié six recueils de poésie. En 2003, il recevait le prix international Saint-Denys-Garneau.