

Nathalie Heinich

Art contemporain et fabrication de l'inauthentique

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.



Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le CLEO, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Nathalie Heinich, « Art contemporain et fabrication de l'inauthentique », *Terrain* [En ligne], 33 | 1999, mis en ligne le 09 mars 2007. URL : <http://terrain.revues.org/index2673.html>
DOI : en cours d'attribution

Éditeur : Ministère de la culture / Maison des sciences de l'homme
<http://terrain.revues.org>
<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne à l'adresse suivante : <http://terrain.revues.org/index2673.html>

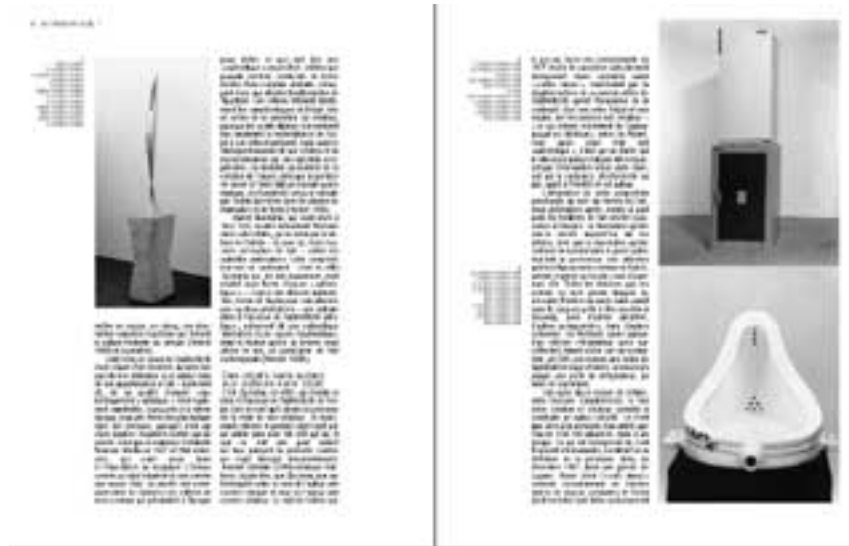
Document généré automatiquement le 01 octobre 2009. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

© Terrain

Nathalie Heinich

Art contemporain et fabrication de l'inauthentique

Pagination originale : p. 5-16



- 1 Il n'est pas d'authenticité sans procédure d'authentification, preuve et, corrélativement, soupçon quant au caractère « fabriqué » de cette authenticité : qu'il s'agisse d'une « fabrication » par tromperie sur l'objet lui-même, au sens goffmanien ¹, ou d'une « construction » du statut de l'objet par les acteurs, au sens de la sociologie constructiviste. Exigeant des preuves (pedigree), des indices (patine), des actes (classements, attributions), des cadres (musées, reliquaires), l'authenticité est, paradoxalement, d'autant plus suspecte, fragile, douteuse qu'elle est prouvée, signifiée, exprimée, organisée, encadrée : toutes formes de « construction sociale » qui, quoique moins radicalement destructrices que les « fabrications » au sens fort, ne peuvent que jeter le soupçon, tant la notion d'authenticité exige pour fonctionner une certaine forme d'innocence, de transparence, d'immédiateté. C'est dire qu'elle est un terrain de choix pour le chercheur en sciences sociales qui, dans une perspective constructiviste, viserait à établir qu'elle n'est pas une qualité substantielle, appartenant à l'objet, mais un effet du regard porté sur l'objet ².
- 2 Les œuvres d'art sont un excellent laboratoire pour la question de l'authenticité : elles sont en effet le lieu par excellence de l'épreuve d'authenticité des objets, visant à établir, à confirmer ou à infirmer la réalité et la continuité du lien entre l'objet créé et la personne de son créateur. Aussi la question du faux en art a-t-elle produit des réflexions fondamentales qui fournissent la matrice d'une possible conceptualisation de l'authenticité³. C'est, par exemple, dans un article sur « Le vrai, l'authentique et le faux » que Lucien Stephan développe l'idée qu'« un diagnostic d'authenticité est inséparable d'une attribution. Il n'y a pas d'œuvre authentique ou de faux en soi, mais seulement sous la condition d'une attribution déterminée » (Stephan 1991 : 7). Il met ainsi en évidence le lien entre les deux sens d'« authentifier », à savoir « rendre authentique », d'une part, et « reconnaître comme authentique », d'autre part : lien qu'exprime le verbe – peu usité – « authentifier ». Autant dire que l'attribution est l'acte qui, en reconnaissant l'authenticité (sur le plan cognitif et descriptif), la produit (sur le plan performatif et normatif).

- 3 C'est également dans un ouvrage collectif (Dutton 1983) consacré aux faux en peinture – et notamment à l'affaire Van Meegeren, le faussaire de Vermeer – que sont proposées des réflexions renvoyant à des problématiques fondamentales non seulement pour les sciences sociales, mais aussi pour la philosophie contemporaine : Nelson Goodman, dans un article sur « Art and Authenticity », y développe sa distinction désormais fameuse entre arts « autographiques » et « allographiques », articulée autour de la possibilité du faux ⁴, tandis qu'Alfred Lessing démontre, dans *What's Wrong with a Forgery ?*, que la valeur esthétique ne suffit pas à rendre compte du faux, lequel relève avant tout de la morale et du droit, et ce uniquement dans les activités de création, à l'exclusion des activités de reproduction. Par ailleurs, c'est à la question de l'identité, et à la nécessaire distinction entre « identité spécifique » et « identité numérique », que renvoie la réflexion de Luis J. Prieto sur « le mythe de l'original » (Genette 1992), montrant que l'expertise, visant à établir l'identité numérique (d'un objet), ne peut le faire qu'à partir des critères permettant de cerner l'identité spécifique (l'ensemble de ses caractéristiques).
- 4 A cette affinité particulière des œuvres d'art avec la question de l'authenticité, l'art contemporain ajoute une dimension supplémentaire : l'expérience inédite d'un retournement positif de l'inauthenticité en critère de qualité. Nous allons voir que ce jeu avec l'authenticité exige, de la part des artistes, un savoir-faire très particulier et, de la part des spécialistes d'art, une capacité tout aussi inédite de déplacement entre ces nouveaux critères d'excellence artistique et les exigences d'authenticité propres au sens commun. Nous pourrions en même temps vérifier, une fois de plus, à quel point l'art contemporain constitue un véritable laboratoire sociologique, mettant en évidence, par la négative, les critères fondamentaux des valeurs qu'il sollicite (Heinich 1998a) – en l'occurrence, l'authenticité.

L'authenticité à l'épreuve de la modernité

- 5 Mais pour comprendre le défi que représente l'art contemporain face à la question de l'authenticité, il nous faut tout d'abord revenir sur la situation de celle-ci dans la modernité : une modernité que l'on peut dater, en matière artistique, à partir de l'émergence d'une définition « vocationnelle » de l'excellence, soit depuis la première moitié du xix^e siècle pour les acteurs directement concernés, et le courant du xx^e siècle pour le grand public (Heinich 1991 et 1993a).
- 6 Les historiens ont bien mis en évidence le caractère tardif de l'émergence d'une exigence d'authenticité des œuvres d'art, repérable à travers le développement des diverses opérations d'authentification : Francis Haskell (1986) l'a montré à propos des statues antiques au xviii^e siècle, Carlo Ginsburg (1989) à propos de l'essor de l'attributionnisme en art dans le courant du xix^e siècle. Mais parallèlement se développe une exigence d'authenticité portant non plus sur les objets et leur attribution à un auteur, mais sur les personnes, autrement dit sur les qualités de l'auteur lui-même : Charles Taylor (1992) a mis en évidence, à partir des auteurs du xviii^e siècle, la montée d'une « culture de l'authenticité », corrélative d'une « crise de la modernité », tandis que Roland Mortier (1982) a établi, sur un plan plus spécifiquement esthétique, la généalogie d'une exigence d'originalité dans le monde savant, sans laquelle ne peut se concevoir la notion d'authenticité, dans sa double dimension d'attribution des objets à un auteur et d'attribution à l'auteur des qualités susceptibles de faire de lui plus qu'un simple fabricant – ces opérations de construction de l'auteur comme tel ayant été analysées par Michel Foucault (1969) dans un article célèbre.
- 7 On va donc voir se développer, dans le courant du xix^e siècle, une nouvelle conception de l'artiste, marquée par des attentes fortes portant sur la qualité de sa personne et non plus sur son seul talent : qualité garantissant dans son œuvre la présence de ces trois grands critères de l'authenticité artistique moderne que sont l'intériorité, l'originalité et l'universalité, sans lesquelles il n'est pas de singularité qui tienne (Heinich 1991). C'est à cette condition que

même la plus disqualifiante des singularités – telle la folie – se retourne positivement en ressource ultime du créateur authentiquement inspiré : figure proprement moderne qui s'est imposée peu à peu dans le grand public autour de la personne de Van Gogh.

8 Mais parallèlement à cette construction moderne d'une authenticité de la personne de l'artiste, c'est à la déconstruction progressive des canons de la représentation picturale qu'on assiste dans le dernier tiers du xix^e siècle, à partir du mouvement impressionniste : déconstruction qui entraîna, on le sait, bien des réactions de rejet. Or celles-ci ne portèrent pas seulement sur les œuvres elles-mêmes, considérées comme inconvenantes ou mal exécutées, mais aussi sur la personnalité de leurs auteurs, stigmatisés comme insincères, provocateurs ou paresseux, autrement dit « fumistes ». C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre l'apparition des canulars artistiques : tel celui qu'organisa Roland Dorgelès avec la célèbre toile exposée au Salon des indépendants en 1910 sous la signature « Boronali » – anagramme d'« Aliboron », celui qui croit savoir tout faire –, et réalisée avec la queue d'un âne trempée dans un seau de peinture (Grojnowski 1991).

9 En attachant l'admiration esthétique à un objet privé d'un véritable auteur, c'est-à-dire de toute intentionnalité artistique et de toute sincérité, le canular, réel ou fictif (ce dernier cas de figure apparaissant dans l'hypothèse du canular, qui permet d'anticiper celui-ci en inversant le rôle de la dupe), jette un doute sur l'authenticité des intentions de l'auteur de l'œuvre, présumées non respectueuses des valeurs artistiques, voire hostiles au public. Il constitue ainsi une défense – agressive – contre l'agression exercée par une proposition dont le statut est encore trop singulier pour qu'elle soit intégrée à la catégorie des œuvres d'art sans dommage pour la définition consensuelle de cette catégorie. Le canular est donc un jeu – sérieux – sur l'authenticité artistique, destiné à maintenir l'intégrité des frontières mentales et matérielles de l'art : frontières de sens commun que les œuvres d'art moderne et contemporain ont pour caractéristique de mettre à l'épreuve, permettant ainsi au public de mettre en œuvre, en retour, ces étonnantes capacités inventives qui forment la culture moderne du canular (Heinich 1998b et à paraître).

10 Cette mise en cause de l'authenticité d'une œuvre d'art moderne, au sens non plus de son attribution à un auteur mais de son appartenance à l'art – autrement dit, de sa qualité d'œuvre « authentiquement » artistique – s'est également manifestée, à peu près à la même époque, sous une forme non plus ludique mais fort sérieuse, puisqu'il s'est agi d'une taxation douanière soldée par un procès : celui que le sculpteur Constantin Brancusi intenta en 1927 à l'Etat américain, qui avait voulu taxer à l'importation sa sculpture *L'Oiseau* comme un objet industriel et non comme une œuvre d'art. Ce procès met exemplairement en évidence les critères de sens commun qui prévalaient à l'époque pour définir ce que doit être une « authentique » œuvre d'art : critères que pouvait sembler contredire la forme inédite d'une sculpture abstraite, échappant donc aux attentes traditionnelles de figuration. Ces critères mêlaient étroitement les caractéristiques de l'objet créé et celles de la personne du créateur, puisque les points litigieux concernèrent non seulement la ressemblance de l'objet à son référent présumé, mais aussi le statut professionnel de son créateur et sa reconnaissance par des autorités compétentes, sa sincérité au moment de la création de l'œuvre, ainsi que la question de savoir si l'objet était un original ou une réplique, et s'il avait été conçu et exécuté par l'artiste lui-même dans les phases de réalisation et de fonte (Heinich 1996).

11 Marcel Duchamp, qui vivait alors à New York, soutint activement Brancusi dans cette affaire, qui se solda par la victoire de l'artiste – et, avec lui, d'une nouvelle conception de l'art – contre les autorités américaines. Cette complicité n'a rien de contingent : c'est en effet Duchamp qui, dix ans auparavant, avait réalisé sous forme d'œuvre « authentique » – c'est-à-dire dûment authentifiée, même s'il faudra pour cela attendre une ou deux générations – une radicale mise à l'épreuve de l'authenticité artistique ; autrement dit une authentique fabrication d'une œuvre

inauthentique, mais si réussie qu'elle va devenir, nous allons le voir, un paradigme de l'art contemporain (Heinich 1998b).

Des objets sans auteur aux auteurs sans objet

- 12 C'est Duchamp, en effet, qui inventa la mise à l'épreuve de l'authenticité de l'objet d'art en tant qu'il atteste la présence de la main de son créateur : le ready-made est bien le premier objet signé par un artiste sans avoir été créé par lui, et qui ne soit pas pour autant un faux puisqu'il se présente comme un objet fabriqué industriellement. Bernard Edelman (1989) remarque d'ailleurs, à juste titre, que Duchamp joue sur l'ambiguïté entre le nom de l'auteur pris comme marque et celui de l'auteur pris comme créateur. Le rejet de l'urinoir par le jury du Salon des indépendants en 1917 révèle le caractère radicalement transgressif d'une opération aussi « contre nature », manifestant par la négative la force de ce premier critère de l'authenticité qu'est l'assurance de la continuité d'un lien entre l'objet et son origine, en l'occurrence son créateur – « ce qui émane réellement de l'auteur auquel on l'attribue », selon *Le Robert*. Pour qu'un objet d'art soit « authentique », il faut que la chaîne qui le relie à son auteur n'ait pas été rompue, soit par l'intervention d'une autre main, soit par la confusion, intentionnelle ou pas, quant à l'identité de cet auteur.
- 13 L'intégration de cette proposition paradoxale au sein du monde de l'art, deux générations après, montre à quel point les frontières de l'art ont été bousculées et élargies. La fascination qu'elle exerce encore aujourd'hui sur les artistes, ainsi que la réprobation qu'elle continue de susciter dans le grand public révèlent la profondeur des atteintes qu'elle inflige au sens commun de l'art et, partant, le plaisir qu'il peut y avoir à jouer avec elle. Telles les histoires que les enfants ne sont jamais fatigués de réécouter, l'histoire du ready-made paraît sans fin, toujours prête à être racontée à nouveau, avec d'autres variantes, d'autres protagonistes, dans d'autres contextes : tel Bertrand Lavier (auteur d'un célèbre réfrigérateur posé sur coffre-fort) faisant socler par un socleur d'art, en 1995, une serrure, une balise de signalisation rouge et blanc, un nounours usagé, une porte de réfrigérateur, un bidon en aluminium.
- 14 Une autre façon encore de défaire, sans l'annuler complètement, le lien entre création et créateur consiste à construire un auteur collectif : ce n'est plus alors à la personne d'un artiste que l'œuvre d'art est rattachée, mais à un groupe. Ce qui est transgressé là, c'est l'impératif d'individualité, constitutif de la définition de la personne. Ainsi, en décembre 1967, dans une galerie de Lugano, Buren (dont l'« outil visuel » consiste exclusivement en bandes rayées de largeur constante) et Toroni (dont les toiles sont faites exclusivement d'empreintes du même format de pinceau) fabriquent en public, l'un comme l'autre, des « Buren » et des « Toroni », dans le cadre d'une exposition intitulée « Buren, Toroni ou n'importe qui ».
- 15 Enfin, la mise à l'épreuve du lien entre l'objet créé et la personne de son créateur peut se faire par une délégation pleinement assumée comme telle : délégation à des assistants ou à des exécutants, comme dans le cas d'Andy Warhol dans sa *factory* (Obalk 1990) ; délégation à des peintres professionnels, comme pour Daniel Walravens, coloriste industriel (Riout 1996) ; délégation même aux professionnels de la médiation, comme chez Claude Rutault ou Felix Gonzalez-Torres, qui confie aux commissaires d'exposition le soin de peindre leurs toiles ou de réaliser leurs installations ; voire délégation à n'importe qui, comme Philippe Thomas, qui, dans le cadre de l'agence Les Ready-Made appartient à tout le monde, fait signer ses produits par d'autres. Œuvres aux auteurs multiples, fictifs ou indéterminés construisent ainsi des configurations improbables quant à l'authenticité des objets en question.
- 16 A l'inverse, la création de l'artiste peut mettre à l'épreuve l'authenticité par le biais non plus de l'auteur mais de l'objet : c'est la mise en scène d'une authenticité purement formelle, sans contenu, réduite à ses signes apparents. Ainsi Ben certifiait en 1963 : « Je soussigné Ben Vautier déclare authentique œuvre d'art : l'absence d'art », tandis que la même année, outre-Atlantique, Robert Morris inventait cette « déclaration de nullité esthétique » : « Le soussigné

Robert Morris, ayant fabriqué la construction en métal intitulée LITANIES, décrite dans l'annexe A, retire par la présente de ladite construction toute qualité et contenu esthétiques, et déclare qu'à partir de la date d'aujourd'hui ladite construction ne possède aucune qualité ni contenu de cet ordre. Fait le 5 novembre 1963. » Mimant les signes de l'authenticité, il défait en apparence ce qu'un artiste est censé faire (la qualité esthétique) mais, ce faisant, il confère une valeur artistique à ce papier, dûment exposé dans les musées, au même titre que les autres œuvres.

Des auteurs sans qualité

- 17 En un second sens, l'authenticité relève non plus du lien entre un objet et son origine, mais de la « qualité d'une personne, d'un sentiment, d'un événement », selon *Le Robert*, qui renvoie à « sincérité, naturel, vérité ». On passe là à une dimension moins objective, puisque liée à l'évaluation d'une subjectivité, à travers l'imputation d'une intentionnalité. Quelles sont les qualités qui commandent le sentiment d'authenticité chez un artiste et, par là même, la pertinence d'un jugement esthétique appliqué à ses œuvres ? Il suffit pour le savoir d'observer *a contrario* les accusations d'inauthenticité qui stigmatisent les artistes fumistes, roublards, âpres au gain, superficiels, répétitifs, banals : d'où l'on conclut que l'authenticité en art exige, au minimum, le sérieux, la sincérité, le désintéressement, l'intériorité, l'inspiration, l'originalité (Heinich 1998b). Voyons comment les artistes contemporains mettent à l'épreuve ces exigences.
- 18 Les atteintes à l'exigence de sérieux jouent sur la frontière avec la « fumisterie » de l'artiste, qui chercherait à se moquer du monde en montant des canulars à seule fin de piéger le public : soupçon qui, nous l'avons vu à propos de la modernité, est un principe récurrent de disqualification des avant-gardes. L'histoire de l'art moderne trace une ligne de démarcation entre la dérision assumée comme telle des Incohérents, des dadaïstes et des néo-dadaïstes, et la mise en scène « sérieuse » de la disparition de la peinture proposée par les minimalistes, de monochrome en monochrome (Riout 1996). Le problème est que la différence n'est jamais claire pour le public non spécialisé : est-ce du sérieux, est-ce de la farce ? Et elle l'est d'autant moins que les artistes s'ingénient à la brouiller : c'est Ben inscrivant en 1970 sur l'un de ses tableaux-écriture, « L'art c'est de faire le pitre », ou c'est François Morellet qui, « grand admirateur d'Alphonse Allais », et se définissant lui-même comme un « rigoureux rigolard », s'amuse à accrocher « en pagaille des tableaux blancs sur un mur blanc » (Riout 1996 : 144). S'agit-il là de « gruger les gogos », ou bien de dénoncer les fausses valeurs du monde de l'art ? Entre le sérieux du propos et le « second degré » de la proposition, ou entre l'apparent sérieux de la proposition et la dimension parodique du propos, où passe la ligne de démarcation ? Il faut une certaine habileté dans la manipulation des « cadres » de l'expérience (au sens goffmanien) pour apprécier nombre de propositions artistiques contemporaines.
- 19 L'accusation de manque de sérieux, ou de « fumisterie », va souvent de pair avec un sentiment d'atteinte à la sincérité : un artiste qui monte un canular est forcément duplice, dédoublé entre ce qu'il donne à voir et sa disposition intérieure. Mais l'insincérité est plus générale que le manque de sérieux : elle suppose que l'artiste ne « dit pas tout » (par exemple en dissimulant des intentions ou des intérêts cachés), ou dit plus que la vérité (par exemple en racontant des bobards, comme Yves Klein construisant de son vivant une légende rétrospective à propos de son œuvre). Certains artistes contemporains s'ingénieront à prendre ostensiblement le contre-pied de cette exigence de sincérité : ainsi Marcel Broodthaers déclarera vouloir « inventer quelque chose d'insincère » lors de sa première exposition en 1964, construisant ensuite son image de marque sur ses « panneaux de moules », emblèmes moqueurs d'une belgitude réduite à des accumulations de coquilles vides ; et le groupe Art and Language, utilisant la technique de la peinture « à la bouche », produira « des œuvres dans lesquelles l'émotion et la spontanéité seront feintes, calculées, décidées ».

- 20 Sérieux et sincère, l'artiste authentique doit être également désintéressé. Entièrement dévoué à l'intérêt de l'art, il ne peut accepter d'avantages matériels (argent) ou immatériels (honneurs) que comme une conséquence méritée de son travail ou de son talent, mais surtout pas à titre de motivation première de son activité : c'est là, pour le sens commun, l'une des définitions constitutives des activités de création. Aussi est-il difficile de proclamer publiquement, sans se disqualifier, qu'on ne crée que pour gagner de l'argent : c'est un propos qui demeure l'apanage des détracteurs lorsqu'ils veulent discréditer un artiste. Même un marchand d'art qui ne dissimule pas ses motivations commerciales risque le discrédit, comme en témoigne le petit scandale provoqué en 1996 dans le milieu de l'art contemporain par le documentaire de Jean-Luc Léon sur Pierre et Marianne Nahon, *Le Marchand, ses artistes, ses collectionneurs*.
- 21 Cette exigence de désintéressement touche non seulement les profits matériels, mais aussi les gratifications immatérielles : renom, gloire, célébrité, autrement dit toute grandeur reposant sur l'« opinion » d'autrui et, à ce titre, discréditable dans ce « monde de l'inspiration » dont relèvent les topiques de l'authenticité artistique (Boltanski & Thévenot 1991). Un artiste qui proclamera n'œuvrer que pour se faire connaître devra avoir fait la preuve de son génie, ou déployer une rare habileté pour transformer cette déclaration d'inauthenticité en transgression réussie. La force de cet impératif de désintéressement se mesure d'ailleurs à la rareté de ses entorses, ou plus exactement de ses entorses authentifiées, sanctionnées par l'introduction dans les circuits autorisés de l'art contemporain.
- 22 Andy Warhol avait joué sur cette frontière – mais il était alors un artiste reconnu – en revendiquant pour tout un chacun son fameux « quart d'heure de célébrité ». Il ne se cachait guère par ailleurs de travailler sur commande, ce qui constitue une atteinte à une autre exigence, proche du tabou de la recherche de célébrité : l'exigence d'intériorité, sans laquelle il n'est pas non plus d'authenticité en art. Dans l'art moderne, l'intériorité de l'artiste trouve une expression privilégiée dans le surréalisme, ainsi que dans la peinture gestuelle, l'expressionnisme abstrait, l'*action painting*, qui mettent en scène l'inconscient de la personne, l'extériorisation immédiate de ses sentiments ou de ses sensations intérieures, autorisant de la part du spectateur la projection psychologique, la recherche d'un sens communicable, le partage humaniste d'une condition commune. L'art contemporain prend le contre-pied de cette exigence d'intériorité : tendances minimalistes ou géométriques, recherches formalistes et combinatoires mathématiques, expérimentations techniques ou ludiques transgressent l'impératif d'expression personnelle et d'impact émotionnel, notamment lorsqu'elles jouent physiquement avec la perception du spectateur.
- 23 Enfin l'atteinte à l'intériorité peut également opérer par la superficialité des objets ou des images proposés par l'artiste, telle Annette Messager exposant ses imageries de roman-photo, Jeff Koons recyclant avec ses objets-clichés une esthétique de grand magasin, ou Sylvie Fleury abandonnant dans une galerie ses sacs de produits de luxe.
- 24 L'intériorité témoigne de l'authenticité de l'inspiration. Celle-ci se manifeste notamment par l'implication corporelle et émotionnelle de l'artiste, garante de l'immédiateté du lien entre la source du geste créateur et son résultat. A l'opposé, Klein expérimentera le comble de l'impersonnalité, de la distanciation, du détachement, en pratiquant d'abord la peinture au rouleau, puis la peinture déléguée avec les « anthropométries », empreintes de nus féminins réalisés directement par les corps des modèles enduits de peinture. L'hyperréalisme transgressera lui aussi les formes canoniques de l'inspiration, à la fois par l'emprunt à l'imagerie publicitaire et par l'utilisation de techniques photographiques de reproduction, permettant l'effacement systématique de la touche et, avec elle, de la « main de l'artiste ».
- 25 C'est de cette dépersonnalisation par l'élimination de la gestualité et, corrélativement, par le recours au hasard, que procède aussi la peinture au pistolet (Louis Cane), au ruban adhésif (Vincent Bioulès), par pliage de la toile (Simon Hantaï), ou appliquée avec de vieilles planches (Jean-Pierre Pincemin). L'utilisation de la photocopie, avec le *copy art*, sera une autre façon

encore de déjouer l'attente d'immédiateté entre le moment de l'inspiration et son objectivation dans l'œuvre créée. Il en va de même avec toutes les formes de délégation de l'exécution : délégation technique à une machine, ou délégation à des tiers, comme le revendeur François Morellet en préconisant la « distance avec la main inspirée », soit en utilisant des objets non fabriqués par l'artiste, soit en cherchant le maximum de neutralité dans la facture. Avec cette limite qu'est la délégation de l'exécution à autrui, qui casse la logique de l'inspiration, on retrouve cette autre limite de l'authenticité, déjà évoquée, qu'est la mise à l'épreuve du lien entre l'objet créé et la personne du créateur.

26 Sérieux, sincérité, désintéressement, intériorité, inspiration : il manque encore, à ces topiques de l'authenticité artistique, l'originalité, qui n'est pas la moindre puisque c'est sur elle que repose juridiquement le droit moral de l'artiste. Les artistes contemporains se sont fait fort d'y porter atteinte, mais dans cette limite paradoxale qu'est la nécessité d'inventer des façons originales de n'être pas original – tant l'exigence d'originalité demeure un impératif incontournable, y compris au cœur de ses mises en cause. Or être original, c'est être à la fois novateur et personnel : novateur, parce que l'originalité implique que quelque chose soit apporté qui n'était pas déjà là ; et personnel, parce que le nouveau doit pouvoir être clairement rattachable à un individu identifiable, et non à un courant général, un mouvement d'idées, une vague mouvance. L'artiste qui transgresserait radicalement l'impératif d'originalité devrait donc proposer quelque chose qui aurait déjà été fait et qui serait totalement impersonnel : il n'y a guère que les dessinateurs des rues opérant sur les sites touristiques qui y parviennent vraiment, avec ce résultat prévisible qu'est leur totale absence de reconnaissance, sinon auprès des amateurs de portraits standardisés à petits prix.

27 Reste, pour l'artiste désireux de transgresser l'impératif d'originalité sans s'exclure du monde de l'art contemporain, une solution moins radicale consistant à ne s'attaquer qu'à une seule de ses deux composantes. La première possibilité consiste donc à inventer quelque chose d'impersonnel : solution qui, poussée à son extrême limite, a l'inconvénient de condamner l'intéressé à une radicale obscurité, dont témoigne l'absence d'exemples dans notre corpus ; moins radicalement, les diverses délégations à des exécutants, à un collectif ou à une machine, dont il vient d'être question, constituent des expérimentations jouant avec cette forme d'atteinte à l'originalité. La seconde possibilité consiste à répéter ce qui a déjà été fait, mais en personnalisant cette répétition : ce sont, nous l'avons vu, tous les avatars du ready-made rejoués après-coup par les « petits-fils de Duchamp », selon l'expression à présent consacrée. De même, les citationnistes, appropriationnistes ou simulationnistes font de l'imitation et du plagiat une nouvelle forme d'art, à la limite de la contrefaçon : Mike Bido expose en 1986 un « Not Duchamp (Fontaine 1917) », et en 1988 des tableaux de Picasso, réalisés bien entendu par lui-même ; Sherrie Levine rephotographie des reproductions de maîtres de la photographie, pour s'attaquer ensuite aux maîtres de la peinture du xx^e siècle. Mais, toujours, l'affirmation par le reproducteur de son identité d'auteur demeure la borne ultime de ce jeu avec la dissolution de l'origine, l'infranchissable frontière au-delà de laquelle il n'y aurait même plus d'œuvre, parce que manquerait un auteur auquel l'assigner.

La preuve par l'inauthenticité

28 Tous ces jeux sur l'authenticité tendent à abaisser la contrainte d'authenticité pour les artistes eux-mêmes, notamment avec les nouvelles générations, qui ont intégré les transgressions des anciennes : tout se joue au second degré, parce que le référent n'est plus l'authenticité de sens commun mais le monde de l'art, dont les limites ont été fortement élargies par la génération précédente. Ainsi s'engendre le doute sur la valeur des objets, des créateurs, des œuvres : un doute constitutif du fonctionnement même de l'art contemporain, de sorte que douter de sa valeur n'est même plus une mise en cause mais, à la limite, une confirmation.

- 29 On assiste donc à une profonde refonte de la question de l'authenticité telle qu'elle s'est imposée dans le monde de l'art au siècle dernier pour devenir un paradigme de sens commun – paradigme aujourd'hui bousculé par les expérimentations variées qui construisent la culture très spécifique de l'art contemporain. La systématisation de la transgression y entraîne soit la péremption, soit l'inversion de la plupart des critères de l'authenticité qui, dans le « régime de singularité » qui est devenu celui de l'art à l'époque moderne, organisent la qualification des êtres et le jugement sur la grandeur (Heinich 1991). On a donc affaire, si l'on peut dire, à une singularité au second degré, qui transforme en critères de valeur le jeu avec la tradition moderne et la distance avec l'authenticité.
- 30 Voilà qui pose un problème particulier en matière d'expertise de l'art contemporain, dès lors que des spécialistes mandatés par l'Etat doivent opérer des choix. Car cette expertise s'exerce dans le cadre d'un « nouveau paradigme » de la création artistique, doté de ses règles propres, alors que de par sa nature civique (structures institutionnelles, organismes d'Etat) elle a des comptes à rendre à une collectivité qui, elle, se détermine encore largement par rapport à un paradigme antérieur, même chez ceux qui sont ouverts à la modernité en art : modernité qui, pour eux, reste essentiellement synonyme d'art non figuratif, d'expressionnisme ou de surréalisme. Apparaît alors l'irréductible contradiction entre l'appartenance à l'art contemporain et l'authenticité, du fait que les qualités de l'un sont, souvent, l'inverse des qualités de l'autre : la logique de singularisation propre à l'art contemporain incite à « casser » y compris les standards de la singularité authentifiée par le sens commun, tels que l'implication de la personne, le sérieux, la recherche de l'originalité, le travail sur l'intériorité. Ainsi, dans cette singularité « au second degré », on peut – et même, à l'occasion, on doit – cultiver le détachement de l'artiste dandy, le cynisme et le ludisme, le double jeu entre les obsessions et la distance aux obsessions, l'imitation ou le plagiat assumés comme tels, le privilège accordé à des sources d'inspiration aussi extérieures que possible à la personne du créateur – matériaux industriels, poncifs de sens commun, histoire de l'art contemporain.
- 31 C'est pourquoi, par exemple, des portraits figuratifs, crédités *a priori* comme appartenant à l'art contemporain – en tant qu'ils transgresseraient la logique avant-gardiste de rupture avec la figuration et la peinture –, en sont exclus dès lors que la confrontation avec la personne de l'artiste fait apparaître l'absence de culture spécifique et d'intentionnalité parodique, disqualifiant l'ensemble du projet artistique comme inauthentique, voire frauduleux, parce que l'artiste n'est authentique qu'au « premier degré », croyant naïvement à l'intérêt de peindre des visages sur une toile, sans distance, sans malice : c'est-à-dire sans ce qui, en régime de singularité de premier degré, serait des défauts rédhibitoires, et qui, dans ce régime de singularité au second degré qu'est devenu l'art contemporain, devient d'indispensables qualités. Une œuvre perçue comme singulière et authentique – manifestant par exemple une « obsession » – sera rejetée si elle paraît déconnectée d'une culture « art contemporain », d'un minimum de connaissances ou d'efforts pour l'inscrire dans le paradigme *ad hoc*, notamment par la formulation d'un discours théorique. C'est un peu le monde à l'envers : ce qui apparaîtrait comme inauthentique pour un public profane (« faire passer » une pratique artistique apparemment indigente par un discours prétendant à une ambition théorique) devient pour les spécialistes un critère d'authenticité si évident qu'il n'a pas même besoin d'être justifié, tandis que son absence les plonge dans la même horreur, le même sentiment de fumisterie, qu'un spectateur moyen confronté à une ambition théorique sans savoir-faire proprement artistique.
- 32 On voit donc comment l'art contemporain met en jeu une remarquable équivocité des critères d'identification et d'authentification : d'où l'impression d'arbitraire et d'incohérence que peuvent donner les choix des experts, qui pourtant manifestent, à la lumière de cette analyse,

une certaine capacité des juges à construire, tant bien que mal, de la cohérence avec des critères contradictoires.

- 33 Mais par-delà les problèmes indissociablement éthiques, esthétiques et politiques engendrés par cette situation – et dont témoignent notamment les violentes polémiques entourant depuis quelques années la question de l'art contemporain –, reste l'extraordinaire pouvoir de révélation de ces pratiques, qui désignent au chercheur, en les transgressant systématiquement, les conditions fondamentales de ce qui construit actuellement, pour le sens commun, le sentiment d'authenticité en art : sentiment qui conjoint les propriétés affectées aux objets et les propriétés affectées aux personnes, en un nouage tendant à discréditer tant les faux que les faiseurs (Heinich 1993b). Prenant le risque de ce discrédit, les artistes contemporains gagnent en même temps une chance de s'intégrer à ce monde inversé où, pour prouver qu'on est un « authentique » artiste, il faut pouvoir montrer qu'on est capable – ce qui n'est pas rien – de maîtriser cette opération délicate qu'est la fabrication de l'inauthenticité.

Bibliographie

- Bessy Ch. & F. Chateauraynaud**, 1995. *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*, Paris, Métailié.
- Boltanski L. & L. Thévenot**, 1991. *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard.
- Dutton D.** (ss la dir.), 1983. *The Forger's Art. Forgery and the Philosophy of Art*, University of California Press.
- Edelman B.**, 1989. *La propriété littéraire et artistique*, Paris, Presses universitaires de France.
- Foucault M.**, 1969. « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63, n° 3.
- Fraenkel B.**, 1992. *La signature. Genèse d'un signe*, Paris, Gallimard.
- Genette G.** (ss la dir. de), 1992. *Esthétique et poétique*, Paris, Ed. du Seuil.
- Ginsburg C.**, 1989 (1986). *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Paris, Flammarion.
- Goffman E.**, 1992 (1974). *Les cadres de l'expérience*, Paris, Ed. de Minuit.
- Grojnowski D.**, 1991. « L'âne qui peint avec sa queue. Boronali au Salon des indépendants, 1910 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 88, juin.
- Haskell F.**, 1986 (1976). *La norme et le caprice. Redécouvertes en art*, Paris, Flammarion.
- Heinich N.**, 1991. *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Ed. de Minuit.
- 1993a. *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Ed. de Minuit.
- 1993b. « Les objets-personnes. Fétiches, reliques et œuvres d'art », *Sociologie de l'art*, n° 6, pp. 25-56.
1996. « "C'est un oiseau !" Brancusi vs Etats-Unis, ou quand la loi définit l'art », *Droit et société*, n° 34, pp. 649-672.
- 1998a. *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Ed. de Minuit.
- 1998b. *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris, Ed. de Minuit.
- A paraître. « L'hypothèse du canular. Authenticité et gestion des frontières de l'art », in *Le canular. Actes du colloque de Grenoble*.
- Mortier R.**, 1982. *L'originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz.
- Obalk H.**, 1990. *Andy Warhol n'est pas un grand artiste*, Paris, Aubier.
- Riout D.**, 1996. *La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, Nîmes, Jacqueline Chambon.
- Stephan L.**, 1991. « Le vrai, l'authentique et le faux », *Cahiers du musée national d'Art moderne*, n° 36, « Signatures », pp. 7-38.
- Taylor Ch.**, 1992. *Le malaise de la modernité*, Paris, Bellarmin.

Vraiment faux, 1988. Catalogue d'exposition, Fondation Cartier.

Notes

1 Rappelons que, dans la « cadre-analyse » goffmanienne, une « fabrication » est l'une des deux catégories de « cadre transformé » (l'autre étant le « mode »), caractérisé par l'existence d'une dupe (Goffman 1992).

2 Il n'existe guère, semble-t-il, d'études consacrées à la notion d'authenticité en général. On dispose en revanche de travaux de référence portant, notamment, sur les différentes formes et fonctions de la signature en tant qu'instrument d'authentification (Fraenkel 1992) ou sur la façon dont s'établit l'authenticité des objets à partir du travail des experts en situation, appuyé sur une compétence perceptive et analytique propre aux spécialistes (experts et faussaires) et aux acteurs ordinaires (Bessy & Chateauraynaud 1995).

3 On pourra notamment consulter le catalogue de l'exposition *Vraiment faux*, tenue en 1988 à la Fondation Cartier.

4 « *Let us speak of a work of art as autographic if and only if the distinction between original and forgery of it is significant ; or better, if and only if even the most exact duplication of it does not thereby count as genuine* » (Goodman in Dutton 1983 : 103) « Nous dirons d'une œuvre d'art qu'elle est *autographique* si et seulement si la distinction entre original et faux y est signifiante ; ou mieux, si et seulement si sa duplication la plus exacte n'est pas considérée comme authentique ».

Pour citer cet article

Référence électronique

Nathalie Heinich, « Art contemporain et fabrication de l'inauthentique », *Terrain* [En ligne], 33 | 1999, mis en ligne le 09 mars 2007. URL : <http://terrain.revues.org/index2673.html>

Heinich N., 1999, « Art contemporain et fabrication de l'inauthentique », *Terrain*, n° 33, pp. 5-16.

À propos de l'auteur

Nathalie Heinich
CNRS, Paris

Droits d'auteur

Propriété intellectuelle

Résumé / Abstract

La question de l'authenticité est déterminante en art : la singularité, constitutive de la valeur artistique à l'époque moderne, ne peut se soutenir sans une épreuve d'authenticité. Mais cette épreuve ne porte pas seulement sur les objets, par le contrôle de leur origine : elle porte aussi sur les personnes des artistes, à travers l'interprétation de leurs propriétés et de leurs intentions. Cette remontée de l'épreuve, de l'œuvre à la personne, est d'autant plus probable qu'il y a crise des valeurs artistiques, comme dans l'art moderne et, surtout, contemporain. Il s'agit ici d'observer comment nombre d'œuvres d'art contemporain mettent à l'épreuve les exigences

d'authenticité de sens commun, en les révélant par la négative ; et d'analyser la façon dont les experts, dans le monde savant, tentent pratiquement de résoudre la contradiction entre les critères d'authenticité, de sens commun et les critères propres au monde de l'art contemporain, construits à travers les transgressions de ce qui fonde le consensus sur l'authenticité en art.

Contemporary art and the making of the inauthentic

The question of authenticity is decisive in art: the singular nature of an artwork, a quality determining its artistic value in modern times, cannot be proven without testing its authenticity. But not just the objects are tested by controlling their origins, but also the artists as persons by interpreting their characteristics and intentions. This shift from the work to the person is all the more likely to occur given the crisis in artistic values in modern and especially contemporary art. How do works of contemporary art challenge the commonsense requirements of authenticity by revealing them " in the negative " ? How do experts try to resolve the contradictions between, on the one hand, the criteria of authenticity and commonsense and, on the other, those specific to the world of contemporary art, which are constructed by transgressing the very grounds underlying the consensus about authenticity in art.

Index géographique : France, Europe

Index thématique : esthétique

Licence portant sur le document : Propriété intellectuelle