



Parodie et Vandalisme chez les frères Chapman

Juliette Bertron

► To cite this version:

Juliette Bertron. Parodie et Vandalisme chez les frères Chapman. Transversales, 2014, 1, http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Transversales/Vandales_vandalismes/J_Bertron.html. hal-01465016

HAL Id: hal-01465016

<https://hal.science/hal-01465016>

Submitted on 8 Apr 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Parodie et Vandalisme chez les frères Chapman

Juliette Bertron

Parodie/Vandalisme

La parodie, omniprésente dans l'art des XX^e et XXI^e siècles, peut être définie comme la transformation d'une œuvre antérieure dans un régime ludique, comique ou satirique[1]. Elle souffre d'une mauvaise réputation, dont font état nombre d'études[2]. Cette pratique est souvent vécue comme l'apanage d'artistes en mal de reconnaissance et de génie, se nourrissant, tels des voleurs ou des parasites, des œuvres des illustres maîtres du passé. En agissant par désacralisation, par rabaissement et par altération, la parodie apparaît comme une arme virulente, aux mains d'artistes en quête d'iconoclasme. Les parodistes eux-mêmes se présentent à l'occasion comme des vandales irrespectueux, des imposteurs indifférents aux valeurs sacro-saintes d'originalité et de créativité, faisant feu de tout bois et monopolisant la force négative prêtée au genre.

Parce qu'elle leur permet d'opérer un acte de destruction sérieux tout en adoptant un ton blagueur et potache, les dadaïstes affectionnent tout particulièrement cette pratique. La Mona Lisa à moustache et barbichette de Marcel Duchamp, intitulée *L.H.O.O.Q.* (1919), en est l'exemple le plus célèbre. Outre une réflexion sur le devenir de l'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique[3], ce blasphème moqueur sert une attaque caractérisée contre l'authenticité, la maîtrise manuelle des moyens artistiques et le canon de beauté féminine, incarnés par le chef-d'œuvre original. L'œuvre source devient donc une cible, contre laquelle se manifeste le désir de bouleverser les valeurs traditionnelles. En altérant de la sorte ce parangon de l'art renaissant qu'est la peinture de Léonard de Vinci, Duchamp se comporte sciemment comme un voyou adepte de travestissements et de jeux de mots grossiers. Mais alors que le vandalisme entraîne la perte et la destruction non seulement de la valeur symbolique, mais aussi des propriétés physiques de l'œuvre à laquelle il s'attaque, le geste réalisé par le dadaïste n'est pas irréversible et ne porte pas un dommage fatal à un original unique. Duchamp s'en prend en effet à un « chromo [...] bon marché^[4] », de dimensions réduites. Si la vision que nous avons aujourd'hui de *La Joconde* peut se trouver quelque peu faussée par les multiples parodies et caricatures qui médiatisent notre relation à l'original, le corps de la peinture conservée au Louvre sort indemne des opérations de transformation humoristique dont elle est la victime. L'« iconoclasme sans pardon[5] », dont parle André Breton au sujet d'*L.H.O.O.Q.*, est donc un iconoclasme symbolique, par procuration, sur un objet de substitution.

Dans la majorité des cas, la parodie se fait recreation d'une nouvelle œuvre dans laquelle les traits de l'original sont reconnaissables, mais transformés par grossissement ou exagération, avec des ajouts anachroniques ou discordants. Mais la reproduction de l'œuvre d'art offre une nouvelle possibilité : en servant de support, elle permet de mimer un acte vandale, sur simulacre. La parodie emprunte l'apparence du vandalisme pour s'accaparer sa force de destitution. Cette possibilité n'est pas exclusivement exploitée par Duchamp, loin de là. On la trouve aussi dans les productions parodiques, plus récentes et bien moins célèbres, de Rachel Laurent. L'artiste

française réalise en 2002 une série qui évoque les entartages, aux allures carnavalesques, en jetant de la nourriture à la face des personnalités royales peintes par Vélasquez, et du même coup à la surface d'œuvres majeures du XVII^e siècle. Mais, de même que les visages attaqués par Rachel Laurent sont des représentations, les surfaces qu'elle violente sont des reproductions.

C'est là la principale différence entre parodie et vandalisme, que Dominique Château décrit en ces termes :

« En peinture, on doit travailler sur une reproduction, manuelle ou photographique, faute de quoi on verserait dans l'iconoclasme[6]. Pour que l'écart parodique fonctionne et puisse être évalué par le spectateur, il faut que l'original soit appréciable en tant que tel, qu'il continue d'exister indépendamment de sa transformation ».

Le parodiste s'attaque le plus souvent à des œuvres protégées, reconnues en tant que chefs-d'œuvre du patrimoine artistique, et dont la détérioration est considérée comme un acte irréparable, qui quitte le domaine de l'art humoristique pour celui du crime bien réel. La parodie peut, à bien des égards, être appréhendée comme une pratique paradoxale, qui destitue et renforce dans le même temps sa source dans son autorité. Elle rencontre le reproche adressé aux pratiques de « l'art sur l'art » : taxée d'élitisme, elle est vue comme un jeu de connaisseurs, mené par des artistes qui s'adressent à une communauté cultivée, capable d'identifier la citation et d'en apprécier ainsi la transformation. Au contraire, le vandalisme se tient *a priori* en dehors de l'art et s'élève contre lui, comme l'indique cette définition du vandale, tirée du dictionnaire de Littré : « Le vandale est celui qui hait en barbare les sciences et les civilisations, et qui détruit les monuments des arts. »

Ainsi, les intentions respectives du parodiste et du vandale, et leurs rapports au corps de l'original, permettent dans un premier temps d'apprécier une différence essentielle entre parodie et vandalisme. Le travail des frères Jack et Dinos Chapman brouille cependant ces distinctions et joue d'une profonde ambiguïté. Depuis 2003, le goût de ces artistes britanniques pour la provocation et le scandale – sur lequel se fonde en grande partie leur succès – a pris un tour singulier : ils achètent des objets rares, estimés comme des œuvres de l'histoire de l'art ou comme des documents historiques, et s'en servent comme matériaux pour de nouvelles créations[7]. Ces acquisitions remplacent le support vierge et deviennent le réceptacle des interventions des artistes.

Les frères Chapman et l'œuvre gravé de Goya

L'œuvre gravé de Francisco de Goya recueille l'attention des frères Chapman de manière récurrente, et ce depuis les années 1990. Jusqu'en 2004, cet attrait pour l'artiste espagnol se porte exclusivement sur *Les Désastres de la guerre*. Réalisée entre 1810 et 1820, cette série décrit les aspects les plus sordides de la guerre. Elle est liée au contexte de l'occupation française de l'Espagne par Napoléon, de 1808 à 1814, et de la guerre dite d'indépendance. Ces gravures ne seront éditées pour la première fois qu'en 1863, de manière posthume, trente-cinq ans après la mort de l'artiste. Les frères Chapman s'appliquent tout d'abord à retranscrire certaines d'entre elles en trois dimensions. Puis, en 1999, ils réalisent une série de gravures, intitulée elle aussi *Les Désastres de la guerre*, qui répondent une à une aux planches de Goya. Si ces œuvres dialoguent avec celles du peintre-graveur, le jeu de référence prend alors le visage d'une totale recreation, dont le corps est indépendant de celui des originaux.

En 2001, les Chapman achètent un des rares exemplaires complets des *Désastres de la Guerre*, exécuté en 1937 par la Fondation Goya d'après les plaques originales. À la valeur artistique s'adjoint une forte implication historique, puisque cet exemplaire a été réalisé pendant la Guerre civile espagnole, dans le but de dénoncer les atrocités des combats. Après cet achat, la série est conservée en l'état durant deux années, dans l'atelier des artistes. En 2003, les Chapman décident d'intervenir à la surface des gravures en peignant directement par-dessus, en couleur. Cette intrusion consiste en la modification des têtes de certains protagonistes, bourreaux ou victimes, qui sont recouvertes dans des tons clairs et violacés. Le reste des gravures est laissé intact. Les visages clownesques, animaux ou fantastiques, sont à la fois grotesques et effrayants. Tels des masques occultants, ils s'interposent entre notre regard et l'œuvre originale. Parfois rieurs, ils provoquent la déshumanisation des scènes représentées par Goya. Les artistes souhaitent ainsi s'opposer à la lecture humaniste de l'œuvre de l'artiste espagnol, et démontrer que derrière toute représentation de la violence se loge un certain plaisir à décrire et à regarder la souffrance, la torture et la misère. Les frères Chapman titrent cette série *Insult to injury*, faisant allusion à l'expression « to add insult to injury », traduisible par « pour couronner le tout ». Bien que les ajouts peints puissent être reçus comme une neutralisation de la violence – par la déshumanisation des figures et par l'aspect systématique de l'intervention plastique –, ils se présentent comme un surplus de provocation et de violence par rapport aux gravures de Goya, elles-mêmes choquantes. Dans ce titre se lit aussi, en filigrane, une réflexion des artistes sur leur démarche, exprimant combien, par sa proximité avec le vandalisme, elle dépasse celle de leurs œuvres antérieures, dans la recherche de l'inacceptable.

En 2005, le duo d'artistes réitère l'expérience, et achète une autre série complète de Goya, *Les Caprices*. La gouache et l'encre employées pour les ajouts sont plus diluées, et donc moins occultantes qu'elles ne l'étaient dans *Insult to injury*. Mais l'intrusion est bien plus massive : elle ne se limite plus aux visages, mais gagne la totalité de l'espace des gravures. Les artistes restent fidèles à leur répertoire de prédilection, envahissant l'œuvre de Goya de leur univers à la fois sombre et coloré, bestial et fantastique. Ils intitulent la série *Like a dog returns to its vomit*, reprenant ainsi l'un des proverbes de la Bible : « Comme un chien retourne à ce qu'il a vomi, Ainsi est un insensé qui retourne à sa folie[8]. » Lors d'une exposition à la *White Cube* de Londres portant le même titre[9], les gravures relatives aux *Caprices* étaient exposées parmi d'autres. Les cadres fixés aux murs de la galerie étaient disposés de façon à représenter un chien déféquant, puis mangeant ses excréments. En plus de sa dimension volontairement blasphématoire, un tel dispositif peut là encore être lu comme une réflexion des artistes sur leur démarche, sur la répétition de leur geste à l'égard de Goya. Un geste qui fait recette, et que les frères Chapman n'entendent pas abandonner : en 2011, ils peignent à l'encre noire sur un nouveau lot de gravures de la série *Les Désastres de la guerre*, l'ajout s'apparentant par endroits à un simple recouvrement. Les artistes avancent encore d'un pas vers le travail de sape, de destruction et de négation de l'œuvre source, tout en y ajoutant une référence cultivée à la peinture noire de Goya.

Une entreprise de légitimation

Il ne s'agit pas ici de se livrer à une analyse approfondie et détaillée de ces séries dont nous avons brièvement fait état, mais de nous intéresser au thème du vandalisme à travers le discours qui les entoure. Comme le souligne Nathalie Heinich dans son étude consacrée à l'acte de Pinoncelli sur l'urinoir, *Fontaine* (1917), de Duchamp :

« De même que Duchamp a démontré en actes que le sens d'une œuvre n'est pas inhérent à une essence transcendante mais dépend autant du contexte et de l'auteur que de la nature de l'objet, de même les aventures de son urinoir montrent que le sens de l'agression contre l'œuvre dépend autant du contexte et de l'identité de son auteur que de la nature de l'acte. »

L'entreprise des frères Chapman se pare en effet d'un arsenal de légitimation conséquent, qui s'applique à réfuter la thèse du vandalisme. Arsenal qui est paradoxal, comme nous le verrons, puisque le plaisir suscité par les reprises de Goya semble avoir partie liée au risque de débordement, de l'acte artistique à l'acte vandale.

À l'accusation de vandalisme, les artistes répondent par l'autorité de leurs illustres prédécesseurs. La référence à Robert Rauschenberg et à son œuvre fondatrice *Erased de Kooning Drawing* (1953) – exemple canonique de vandalisme artistique – est de mise[10]. De plus, les frères Chapman n'hésitent pas à employer le terme de « rectification » pour qualifier leur travail, convoquant ainsi l'héritage du *ready-made* rectifié de Marcel Duchamp. Hérité reprise à leur suite par les commentateurs des œuvres, comme Régis Contentin, par exemple, à propos de *Insult to injury* : « Dans la tradition du *ready-made* rectifié, Jake & Dinos Chapman entreprennent en 2004 l'achat d'une série originale d'estampes les *Désastres de la guerre*[11]. » L'installation d'une filiation semble ainsi occulter la prise en compte d'un écart, entre l'achat d'un « chromo [...] bon marché[12] » et celui d'une « série originale d'estampes ». Les artistes jouent sur le statut complexe des gravures, entre original et reproduction : alors que les estampes de Goya sont reproductibles, l'intervention peinte les transforme en objets uniques et originaux. Néanmoins, pour *Insult to injury*, ils choisissent précisément d'intervenir sur un exemplaire « authentique ». Dans leur défense contre l'accusation de vandalisme, ils font l'impasse sur cet aspect, pourtant essentiel, afin d'assimiler les estampes à de simples reproductions, comme le montre cette déclaration de Jake Chapman :

« Nous pourrions très facilement tout faire pour être le plus vulgaire possible en faisant main basse sur de rares et sacro-saints objets (comme des tableaux), mais nous savons parfaitement que ces estampes sont des objets fabriqués en série[13]. »

Si l'on en croit une telle assertion, le geste des Chapman, tant dans sa dimension humoristique et grossière que dans sa mise en place d'une continuité assortie d'une démarcation, semble parfaitement s'inscrire dans une pratique parodique. Ces séries peuvent dès lors être considérées comme une forme d'expression de l'influence, telle qu'elle se manifeste dans les nombreuses modalités de la citation et de la référence artistiques. Selon cette perspective, le fait d'intégrer ces gravures à leur production est le signe d'une honnêteté, d'un emprunt non camouflé mais intégré et assumé qui montre ce qu'il doit au maître du passé, comme le laisse entendre cet autre propos de Jake Chapman : « Il est impossible de mener une démarche artistique sans hériter de milliards d'entités différentes. Ce qui nous différencie des autres artistes, c'est que nous n'hésitons pas à la reconnaître[14]. » Cela a de quoi faire sourire, si l'on pense notamment à la proximité visuelle entre les gravures de *Like a dog returns to its vomit* et celles repeintes par Salvador Dalí en 1973. Dalí y métamorphose des reproductions des gravures originales des *Caprices*, pour y ajouter des figures et détails inquiétants et oniriques, peints en couleur. Malgré le lien indéniable entre le travail du surréaliste et celui des artistes britanniques, ces derniers ne mentionnent pas cette ascendance dans leurs déclarations – du moins à notre connaissance – et elle n'apparaît pas non plus dans les études parues au sujet de leur rapport à Goya – pas même dans le catalogue consacré aux *Caprices*[15].

Dans le catalogue *Salvador Dalí, hommage à Goya*^[16], le travail autour des *Caprices* est décrit par Luis Romero comme une « collaboration^[17] », terme sur lequel l'auteur insiste à plusieurs reprises, et qu'il s'applique à justifier. Il peut paraître inapproprié de parler de collaboration lorsque l'un des deux artistes est mort et subit l'intervention plus qu'il n'y participe. Mais cette désignation vient appuyer l'intérêt et le respect de l'œuvre antérieure, qui est perpétuée plus qu'elle n'est altérée ou agressée. Il semble peu probable que les frères Chapman ignorent l'existence de la série de Dalí : en effet, les artistes élisent à leur tour et à dessein le terme *collaboration*, qui est repris dans la grande majorité des écrits sur leurs œuvres^[18]. Les artistes ayant l'habitude de travailler à quatre mains, collectivement, l'ajout de celles de Goya semblent aller de soi. Dinos Chapman commente, avec ironie : « Il est agréable de collaborer avec des morts car ils n'ont pas le choix^[19]. » En « collaborant » avec Goya, les frères Chapman souhaitent montrer l'actualité et l'intemporalité du message délivré par les gravures, qu'ils entendent prolonger. Simon Baker souligne la manière dont le mot « collaboration » contribue à « éviter proprement le discours fatigué sur le vandalisme, l'iconoclasme et la destruction de l'art »^[20].

L'appareil critique et promotionnel dont s'entourent les frères Chapman s'attache ainsi à justifier à quel point leur travail entre dans les critères des genres admis de la création artistique. Un double jeu s'instaure dès lors, entre la volonté de reconnaissance institutionnelle, qui passe par une respectabilité affichée, et l'intention de provocation, qui transite par l'achat puis l'altération en 2003 d'une série de gravures toute particulière et rare, choisie pour ses implications symboliques et historiques fortes. Les artistes profitent de leur double voix pour entretenir une telle ambiguïté. Interrogés par Tim Marlow sur leur appréhension ou non à passer à l'acte sur les gravures des *Désastres de la guerre* – après que la série soit restée intacte deux ans dans l'atelier – les artistes répondent ainsi : « DC : – Non, car aucun de nous n'a le moindre respect pour l'objet. JC : – Oups, je viens de dire le contraire^[21]. »

La question du vandalisme dans les séries de Goya transformées par les frères Chapman doit aussi être soulevée d'un point de vue économique. Le vandalisme se définit essentiellement par la destruction qu'il opère et la perte qu'il entraîne, et non par un quelconque gain. Or si le prix de la série de gravures des *Désastres de la guerre* achetée en 2001 est important, puisqu'il s'élève à 25 000 £, il est très largement dépassé par le prix des gravures après interventions. Les gravures transformées par les Chapman valent 13 500 £ chacune. La transformation est donc rentable^[22] : la surenchère plastique – à savoir l'ajout de matière et d'éléments à la surface – s'accompagne d'une surenchère financière. De quoi offrir un argument supplémentaire à la prévention contre l'accusation de vandalisme : « Comment pourriez-vous appeler cela du vandalisme quand le résultat final vaut plus que l'original ?^[23] »

L'ambiguïté du rapport des Chapman à Goya, entre parodie et vandalisme, entre hommage et sape, s'accompagne donc d'une réflexion sur le fonctionnement du marché de l'art^[24]. Les gravures modifiées par les frères Chapman sont officiellement désignées comme des « gravures retravaillées et améliorées^[25] ». Par la mention d'un travail et d'une qualité supplémentaire, une telle formulation soigneusement choisie justifie du même coup l'intérêt artistique de l'œuvre et sa valeur monétaire ajoutée. Le double discours entretenu par les artistes vient nourrir une forme de perversité dans le rapport aux objets/œuvres élus comme supports d'une nouvelle création. Entre production artistique référentielle et destruction, le travail des Chapman a le mérite de démontrer combien le motif de l'intention déclarée et de la mise en perspective artistique influe sur les

considérations attachées au vandalisme.

NOTES

[1] Nous suivons en cela les définitions auxquelles aboutit Daniel Sangsue dans ses ouvrages consacrés au sujet. Si cette définition est élaborée dans et pour le champ théorique littéraire, elle peut servir à aborder les œuvres plastiques. Daniel Sangsue, *La Parodie*, Paris, Hachette, 1994, et *La relation parodique*, Paris, Ed. José Corti, 2007.

[2] Voir notamment les études de Lionel Duisit, *Satire, Parodie, Calembour, esquisse d'une théorie des modes dévalués*, Paris, Ed. Anma Libri & Co, 1978, et de Claude Abastado, « Situation de la parodie », *Les Cahiers du 20e siècle*, Paris, Ed. Klincksieck, n° 6, 1976, p. 9-37.

[3] Nous faisons ici allusion au célèbre essai de Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, 1935-1936, [trad. française par Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz], Paris, Ed. Allia, 2010.

[4] Marcel Duchamp, « À propos de moi-même », notes d'une conférence donnée en 1964, dans *Duchamp du signe suivi de Notes*, [écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet et Paul Matisse], Paris, Flammarion, 2008, p. 212.

[5] André Breton, « Genèse et perspectives artistiques du surréalisme », 1941, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 2002, p. 85.

[6] Dominique Château, « Intermimétique des œuvres », *L'héritage de l'art, Imitation, tradition et modernité*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 353.

[7] Nous nous concentrerons ici sur le rapport des frères Chapman à Goya. Mais les artistes sont aussi intervenus sur des fac-similés de gravures de Hogarth (série *William Hogarth's Rake's Progress*, 2007), sur des œuvres de peintres inconnus (série *One Day You Will No Longer Be Loved*, 2008), sur des aquarelles d'Hitler (série *If Hitler Had Been a Hippy How Happy Would We Be*, 2008) ou encore sur une peinture de l'école de Pieter Brueghel le jeune (*Oi Pieter, I k-k-kan see your house from here !*, 2010).

[8] *Livre des proverbes, II. Le Grand recueil Salomonien*, 26-11.

[9] *Like a dog returns to its vomit*, White Cube, Londres, 18 oct.-3 déc. 2005.

[10] Voir notamment Christopher Turner, « Great Deeds Against Dead Artists : How the Chapman Brothers Nearly Changed their Name to Goya », *Jake and Dinos Chapman : Bad art for bad people*, [Exposition, Tate Liverpool, 15 déc. 2006-4 mars 2007], Liverpool, Tate Publishing, 2006, p. 52.

[11] Régis Contentin, « Actualités des Caprices », *Goya, "Les Caprices" & Chapman, Morimura, Pondick, Schütte*, [Exposition, Palais des beaux-arts, Lille, 25 avr.-28 juil. 2008], Paris, Somogy et Lille, Palais des beaux-arts, 2008. Nous précisons qu'il y a erreur sur la date puisque, comme nous l'avons indiqué, l'achat de la série date de 2001 et la réalisation de la transformation de 2003.

[12] Marcel Duchamp, *op. cit.*, p. 212.

[13] Jake Chapman, cité par Louise Jury dans « The Chapman brothers return with an echo of past images », *The Independent*, 19 oct. 2005. Propos cité et traduit dans Régis Contentin, *op. cit.*, p. 36.

[14] Jake Chapman, cité par Xan Brooks in « Gone to the dogs, Chapman target Goya again », *The Guardian*, 19 oct. 2005. Propos cité et traduit dans Régis Contentin, *op. cit.*, p. 37.

[15] *Goya, "Les Caprices" & Chapman, Morimura, Pondick, Schütte*, *op. cit.*

[16] *Salvador Dalí, hommage à Goya*, [Exposition, Musée Goya, Castres, 9 juil.-31 août 1977], Castres, Musée Goya, 1977.

[17] Luis Romero, « Préface », [trad. de l'espagnol par Joëlle Guyot et Robert Marrast], *Salvador Dalí, hommage à Goya*, *op. cit.*, p. 47.

[18] Entre autres chez Régis Contentin, *op. cit.*, p. 37 et Jonathan Harris, « Introduction, The future remains excluded : beyond the pleasure principle, "slow-motion fascism" and the Chapman Brothers (and Sisters) », *Inside the death drive : excess and apocalypse in the world of the Chapman brothers*, Liverpool, Tate Liverpool, 2010.

[19] Dinos Chapman, « Interview par Tim Marlow », *Flogging a dead horse : the life and works of Jake and Dinos Chapman*, New York, Rizzoli, 2011, p. 196. « It's nice collaborating with dead people because they have no choice. »

[20] Simon Baker, « The Cruel Practice of Art » dans *Jake & Dinos Chapman : Like a dog returns to its vomit*, London, Jay Jopling/White Cube, 2005. « It neatly avoids the tired discourse on vandalism, iconoclasm and the destruction of art. »

[21] Dinos et Jake Chapman, « Interview par Tim Marlow », *op. cit.*, p. 194. « DC : - No, because neither of us has any respect for the object. JC : - Oops. I just said the complete opposite of that. »

[22] La série compte 82 gravures.

[23] Christopher Turner, *op. cit.*, p. 52. « How could you call it vandalism when the end result was worth more than the original ? »

[24] Cette réflexion est d'ailleurs présente à maintes reprises dans leur travail. À la Fiac de 2008, un lot est présenté par la White Cube, et se vend pour la somme de 812 000 euros. Il s'agit d'une série des Chapman, intitulée *Si Hitler avait été hippie, comme nous serions heureux*. Cette fois-ci, les artistes n'interviennent pas à la surface d'œuvres estimées pour leur valeur artistique, mais sur des documents liés à l'histoire. Il s'agit d'aquarelles peintes par Adolph Hitler en 1916-1918. Ce travail quitte le domaine de la parodie pour celui du vandalisme pur et simple. Mais outre la recherche du blasphème et du choc par le ridicule – puisque les ajouts consistent en des éléments naïfs et multicolores – la provocation réside aussi en la valeur que prennent les aquarelles d'Hitler sur le marché de l'art contemporain.

[25] « Reworked and improved etchings. »