



HAL
open science

Entre vandalisme et collaboration : les Recouvrements

Philippe Baryga

► **To cite this version:**

Philippe Baryga. Entre vandalisme et collaboration : les Recouvrements. Peter Kuon; Béatrice Laville; Elisabeth Magne; Susanne Winter. Polémiquer, scandaliser, provoquer, 128, Presses Universitaires de Bordeaux, pp.175-188, 2020, Eidôlon, 9791091052290. hal-03006715

HAL Id: hal-03006715

<https://hal.science/hal-03006715>

Submitted on 20 Nov 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.



Polémiquer, scandaliser, provoquer

Peter KUON, Béatrice LAVILLE,
Elisabeth MAGNE, Suzanne WINTER (Dir.)

Entre vandalisme et collaboration : les Recouvrements

Quand j'étais professeur d'arts plastiques dans un collège du Nord de la France, mon travail consistait en partie à faire en sorte que les élèves acceptent comme recevables des œuvres d'art qui ne correspondaient pas à leur définition du domaine, voire qui entraient en conflit avec les valeurs qu'ils associaient, à tort ou à raison, à l'art (la beauté, le fait main...). Je me souviens d'une rare fois où les œuvres que j'ai montrées à une classe de troisième (des élèves de 14 ans) ont choqué tous les élèves, sans que mes arguments puissent lever l'incompréhension indignée qu'ils ont manifestée. C'était en 1998 ; je venais de voir à Anvers l'exposition consacrée aux *Modifications* d'Asger Jorn, Enrico Baj et Daniel Spoerri¹. J'avais projeté quelques-unes de ces peintures d'Asger Jorn, accompagnées du texte désormais *classique* sur cette pratique, qui consiste à retoucher des tableaux faits par d'autres que soi, et ce, sans autorisation de l'auteur d'origine :

Destiné au grand public. Se lit sans effort / Soyez modernes, / collectionneurs, musées. / Si vous avez des peintures anciennes, / ne désespérez pas. / Gardez vos souvenirs / mais détournez-les / pour qu'ils correspondent à votre époque. / Pourquoi rejeter l'ancien / si on peut le moderniser / avec quelques traits de pinceau ? / Ça jette de l'actualité / sur votre vieille culture. / Soyez à la page, / et distingués / du même coup. / La peinture, c'est fini. / Autant donner le coup de grâce / Détournez. / Vive la peinture².

En plus de rejeter en bloc l'ironie du texte de Jorn, les élèves m'avaient accusé de ne pas respecter les œuvres d'art, en ne dénonçant pas ce qui, pour eux, constituait un acte de destruction. Les réactions d'ordre éthique et émotionnel ont fait barrage à toute autre réflexion d'ordre plastique ou esthétique. Pour les adolescents, la pratique qu'Asger Jorn appelait d'ailleurs aussi « défiguration », et l'Internationale Situationniste (I.S.) « détournement », s'apparentait simplement à du vandalisme.

1 *Modifications Asger Jorn, Enrico Baj, Daniel Spoerri*, galerie Ronny Van de Velde, Anvers, du 18 avril au 12 juillet 1998.

2 A. Jorn, « Peinture détournée », dans *Modifications*, Paris, galerie Rive Gauche, 1959, s. p.

On ne sait jamais ce que les collégiens retiennent vraiment d'un cours ; j'espère que certains conservent de celui-ci le souvenir d'une « situation dialogique vraie³ », d'un questionnement authentique pour lequel le professeur ne détenait pas la réponse unique et irréfutable, d'une mise en pratique de la notion de *dissensus*, fondatrice de la modernité⁴. Presque vingt ans après, je peux apporter à mes collégiens, mûris et dispersés, des réflexions supplémentaires sur la démarche de Jorn, susceptibles de l'ancrer dans une histoire plus vaste.

D'abord, je montrerai qu'il existe une chronologie (pour ne pas dire une tradition) de ce type de pratique : le fait d'utiliser des œuvres comme supports de création n'est pas une invention de Jorn, mais constitue un geste créateur déjà répertorié. En nommant ce geste « Modification », Asger Jorn l'a en quelque sorte annexé ; mais bien avant lui, des artistes ont repeint sur des tableaux qui n'étaient pas d'eux. Cela justifie que j'emploie le terme de « Recouvrement », plus général que « Modification » qui ne désigne que les recouvrements de Jorn.

Ensuite, j'essaierai d'entrer suffisamment dans le détail de ces exemples, dont certains (Salle et Schnabel, Goya et les frères Chapman) font partie d'une mythologie de l'art contemporain, pour montrer que les Recouvrements correspondent à des états d'esprit très divers, dont je tenterai d'établir une liste. Nous verrons que pour la compréhension de ces tableaux, l'état d'esprit de l'artiste compte autant que l'apparence de l'œuvre.

Chronologie : les Modifications d'Asger Jorn et Enrico Baj, 1949-1962

Asger Jorn a exposé des Modifications deux fois, à Paris, à la galerie rive gauche, en 1959 et 1962. Il existe un catalogue pour chacune de ces expositions, avec des textes très éclairants de Jorn lui-même (1959, déjà cité) et de Jacques Prévert (1962). Mais son intention d'intervenir sur des tableaux d'autres mains est plus ancienne : il y pensait dès 1949⁵, d'après une lettre adressée à Constant :

3 C. Alvés, J. Pojé-Chrétien et N. Maous-Chassagny, *Modèles pour l'acte pédagogique*, Paris, ESF, 1998, p. 65.

4 Ainsi que l'implique la relecture que Christian Ruby fait de Diderot : « [...] il importerait de tenter d'instaurer un nouveau type de société dont le modèle, sous forme d'analogie, est prêté par le champ de l'art. Une société de dissensus qui ne serait pas une société de violence et de domination » (C. Ruby, *La figure du spectateur*, Paris, A. Colin, coll. « Recherches », 2012, p. 70).

5 Mentionnée dans une note de bas de page d'A. Jorn, « Peinture détournée », dans *Discours aux pingouins et autres écrits*, Paris, Ensb-a, 2001, p. 218.

[...] une nouvelle section de notre travail que j'appelle la section pour l'amélioration de vieilles toiles, reproductions ou musées tout entiers. J'ai déjà commencé avec des affaires de Raphaël, Manet, Braque et Dalí. Ces deux derniers sont les meilleurs. Je vous suggère de faire de même mais avec, et par-dessus tout, des œuvres de Mondrian et des classiques de la Renaissance parmi les plus estimés, de telle façon que l'on entrevoie toujours, à travers la cochonnerie, l'œuvre originale...

« J'ai déjà commencé » renvoie sans doute à un travail de dessin sur cartes postales, dont l'une, reproduisant les chérubins de la *Madone Sixtine* de Raphaël, et caviardée par Jorn, est parfois reproduite. Notons que les Modifications réalisées ultérieurement ne respecteront pas ce principe de départ : Jorn n'utilisera jamais comme supports des toiles d'artistes historiquement reconnus ou institutionnellement installés ; contrairement à l'intention formulée en 1949, il ne s'agira donc pas de mener une charge anti-*grand art* ou anti-institutionnelle.

Toujours en 1949, un petit tableau de Richard Mortensen, camarade peintre danois qui fut un temps pressenti pour rejoindre le groupe Cobra, mais qui s'est dirigé vers une abstraction formaliste, est entièrement recouvert par Jorn, Appel, Constant, Corneille, et Nyholm à qui appartenait le tableau. L'anecdote est lapidairement rapportée par Pierre Descargues :

Asger Jorn convia Appel, Constant, Corneille et Nyholm à faire œuvre commune sur un tableau de Richard Mortensen qui aurait pu devenir un « Cobra », mais qui avait trahi en passant à la peinture abstraite « froide ». Ce fut une vengeance collective⁶.

Le tableau ainsi vandalisé est à présent exposé au Museum Jorn de Silkeborg, où l'on peut constater que rien n'est visible de la couche peinte par Mortensen. Ses petites dimensions (42,5 cm x 62 cm) atténuent la portée de la soi-disant « vengeance ». En tout état de cause, Jorn, Constant et les autres ne mettent pas à exécution l'idée de la « section pour l'amélioration des vieilles toiles » : il ne s'agit pas d'un chef-d'œuvre de l'art, et il n'est pas reconnaissable à travers les repeints.

Dix ans plus tard, pour les Modifications réalisées entre 1959 et 1962 et exposées à Paris, Jorn choisit de travailler sur des toiles d'origines diverses :

— des croûtes anonymes réalisées de manière industrielle (*Le canard inquietant*, 1959, Silkeborg, Museum Jorn). Enrico Baj a travaillé dans le même sens, exactement au même moment, après avoir parcouru quelques marchés aux Puces avec Jorn, et discuté avec lui des peintures tardives de Francis Picabia⁷.

6 P. Descargues, *COBRA singulier pluriel, les œuvres collectives 1948-1995*, Tournai, La Renaissance du Livre, coll. « Références », 1998, p. 12.

7 « [U]n art de négation, mais une négation souriante et joviale », E. Wardwell Lee, « Baj on Baj : An Interview with Enrico Baj », dans R. A. Yassin (dir.), *Enrico Baj : Selections from the Milton D. Ratner Family Collection*, Indianapolis, Indianapolis Museum of Art, 1978, n. p., cité par K. Kurczynski, « Expression as Vandalism : Asger Jorn's Modifications », *RES : Anthropology and Aesthetics*, 53/54, Spring-Autumn 2008, p. 302.

Baj a peint des invasions d'extra-terrestres sur des paysages alpins et méditerranéens qu'il trouvait dans des supermarchés⁸. Quant aux peintures érotiques qu'il a semblablement modifiées, il les a commandées en 1964 à des peintres d'affiches italiens, spécialement à cet usage⁹ ;

— des peintures d'amateurs, de peintres du dimanche (*L'amour s'avance sur la balance*, 1962, Vevey, musée Jenisch). Il ne s'agit toujours pas de chefs-d'œuvre ; à l'idée de recouvrir des toiles de maîtres de la Renaissance s'est substituée celle de revaloriser des toiles d'anonymes, « de petits peintres disparus inconnus qui n'ont laissé aucun nom, ni joué aucun rôle dans l'histoire de l'art¹⁰ » ;

— de vrais bons tableaux, compétents, inscrits dans une histoire de l'art, mais d'une esthétique dépassée, que Jorn qualifie de « peinture pompier¹¹ » (*Modification sans titre*, vers 1962, Silkeborg, Museum Jorn). Ceux-là ont pu coûter assez cher chez un antiquaire : « Ma situation actuelle m'a permis d'accomplir cette tâche coûteuse¹² », avoue l'artiste.

Chronologie : les Recouvrements après Asger Jorn, 1962-2000

Immédiatement après les deux expositions de Jorn à la galerie rive gauche, des surréalistes de la génération précédente ont réalisé leurs propres recouvrements. Joan Miró, qui, semble-t-il, avait déjà peint, en 1944 et en 1950, sur des portraits bourgeois envoyés par un ami¹³, réédite l'expérience en 1965, sans qu'il puisse être prouvé que c'est sous l'influence de Jorn. Je m'attarderai davantage sur deux tableaux que j'ai pu observer directement : *Le jardin de la France* de Max Ernst (1962) et *Transformation d'une peinture anonyme du XVI^e siècle* (attribuée à Matthias Gerung) de Salvador Dalí (1974). Ces deux exemples ont pour caractéristiques communes d'être à la fois orphelins et muets : orphelins, car Ernst et Dalí ne se sont pas attardés sur le principe du recouvrement¹⁴, et muets puisque les notices des œuvres sont étonnamment courtes. Présentée lors de la rétrospective organisée au Centre Pompidou et pensée par Jean-Hubert Martin¹⁵ en 2012, la peinture dans le genre de Cranach d'une jeune femme

8 F. de Vree, « Enrico Baj [interview] », dans *Enrico Baj : Modifications*, Antwerpen, Ronny Van de Velde, 1998, s.p.

9 K. Kurczynski, « Expression as Vandalism », art. cit., p. 303.

10 J. Prévert, « à Jorn », dans « Nouvelles défigurations » de Asger Jorn, Paris, galerie Rive Gauche, 1962.

11 A. Jorn, *Modifications*, Paris, galerie Rive Gauche, 1959, s. p.

12 *Ibid.*

13 K. Kurczynski, « Expression as Vandalism », art. cit., p. 298, n. 38.

14 Salvador Dalí a certes travaillé sur des *facsimile* de gravures de Goya en 1977 ; il sera question plus loin de cette série. Mais il n'a pas travaillé directement sur des tirages authentiques. Formellement cela ne change rien, mais l'attitude est toute autre.

15 Jean-Hubert Martin possède d'ailleurs un Recouvrement de Picabia : l'artiste a commandé son portrait à un peintre amateur, et l'a ensuite retravaillé dans la manière

dépoitraillée, se regardant dans un miroir, retouchée par Dalí, ne fait l'objet d'aucun commentaire dans le catalogue. Quant au célèbre tableau d'Ernst, nous verrons plus loin à quel point il a été peu, ou mal, regardé. Miró, Ernst et Dalí tirent historiquement les Modifications de Jorn vers l'esthétique surréaliste et les apparentent à une forme de collage, où à l'hétérogénéité matérielle et iconographique s'ajouterait un grand écart historique et stylistique. Ce qu'il nous faut chercher, c'est le premier Recouvrement à échapper à cette esthétique surréaliste ; il viendra de David Salle, un peintre américain qu'on a pu rapprocher de Francis Picabia, et de Julian Schnabel, très attaché au principe du collage autant qu'à la complexité iconographique.

En 1980, David Salle et Julian Schnabel, jeunes célébrités du milieu artistique new-yorkais, décident d'un échange. David Salle donne à Schnabel un diptyque, *Daemonization*. Les superpositions, le trait hâtif du panneau de droite, en font l'œuvre la plus schnabélienne de Salle. Peut-être en reconnaissance de cette familiarité stylistique, Schnabel s'approprie l'œuvre de son compère et lui retourne comme une œuvre autographe : il a simplement inversé l'ordre des panneaux, peint par-dessus le portrait de Salle en orange, et renommé l'ensemble *Jump*¹⁶. Cette appropriation anticipe ce qui deviendra un des principes créatifs les plus féconds de Schnabel : la récupération de supports culturellement chargés, voire déjà artistiques, comme des bannières de processions catholiques ou des décors de théâtre Kabuki¹⁷, et leur recyclage en supports pour sa propre peinture, parfois à peine touchés. Ici, Schnabel s'attaque à un confrère très proche, avec qui il entretient une relation tissée de camaraderie et de rivalité professionnelle. S'agit-il d'une provocation de sa part ? De mépris ? D'une leçon de peinture, ce qui reviendrait au même ? Sous la plume du critique d'art Calvin Tomkins, David Salle relate sa version :

Julian m'a appelé et m'a dit « Ta peinture est prête » [...]. Je suis allé à son atelier, et il y avait un grand rectangle recouvert d'un drap, et deux chaises disposées devant. Julian m'a serré contre sa poitrine et a dit « J'ai fait quelque chose qui va nous lier dans l'Histoire », et alors il a dévoilé cette peinture. J'ai été d'abord sidéré, mais très vite j'ai réalisé que c'était okay. Son audace était excitante¹⁸. C'était en même temps un acte de fraternité, de transgression, de complicité et de défi esthétique¹⁹.

Sans prétendre aucunement à l'exhaustivité, je termine ce panorama du Recouvrement *après-Jorn* par les aquarelles que Jake et Dinos Chapman ont exécutées directement sur des tirages de gravures de Goya : les *Caprices*,

de ses Transparences.

16 D. Rimanelli (dir.), *Artforum*, March 2003, p. 104.

17 Catalogue *Julian Schnabel Kabuki Paintings*, Osaka, The National Museum of Art, June 10–July 23, 1989.

18 *Its audaciousness*, dans le texte original, signifie que c'est l'audace du tableau, et non celle du peintre, qui est excitante.

19 C. Tomkins, *Lives of the Artists*, New York, Henry Holt and Company, 2008, p. 63.

puis *Les désastres de la guerre*. Dans le milieu de l'art anglais largement médiatisé du début des années 2000, le scandale est immédiat. Jonathan Jones, du *Guardian*²⁰, postule que la volonté de faire scandale constitue même l'unique contenu artistique de ce travail des frères Chapman :

*So one reason for altering 80 original Goya prints is that it may finally offend the people the Chapman see as their targets – an audience in which they include themselves ; the liberal, humanist, gallery-going chattering classes*²¹.

L'observation directe de ces œuvres montre une intervention minutieuse et raffinée, très éloignée de ce que Salvador Dalí avait réalisé en 1977 sur des fac-similés des *Caprices*²². Timidement, Dalí s'était surtout attaqué aux interstices, aux espaces négatifs entre les figures ; son action la plus vigoureuse a été de changer les titres des gravures, tout en respectant la typographie originale. Surtout, Dalí n'avait pas recouvert des pièces de musée, mais des reproductions. Les frères Chapman assument la défiguration dans une certaine mesure : les images sont largement reconnaissables, les interventions se situant surtout au niveau des visages, transformés en masques monstrueux ou clownesques, souvent hilares, le reste faisant l'objet d'une colorisation légère et transparente. Jake Chapman a écrit un texte pour le catalogue de ces travaux²³ : son parti-pris n'est pas d'y raconter la démarche, de partager ce que cela fait de peindre directement sur des œuvres célèbres. C'est un texte au ton universitaire, renvoyant à Winckelmann, Kant, Sade, Freud, Bataille. À la fin, Jake Chapman compare l'imagerie clownesque de ses travaux aux exactions des *Comprachicos* qui, dans *L'Homme qui rit* de Victor Hugo (1869), mutilent les enfants en leur dessinant un sourire au couteau :

*Man has always desired to add something to God. Man retouches the creation, sometimes for good, sometimes for evil. The Court buffoon was nothing else than an attempt to bring man back to the ape. Progress to the rear. Masterpieces going backward*²⁴.

20 J. Jones, « Look what we did », *The Guardian*, 31 mars 2003 ; URL : <<https://www.theguardian.com/culture/2003/mar/31/artsfeatures.turnerprize2003>>, consulté le 17 juin 2017.

21 *Ibid.* – Une des raisons pour modifier 80 gravures originales de Goya est donc que cela pourrait en fin de compte offenser les gens que les Chapman considèrent comme leurs cibles – un public dans lequel ils s'incluent eux-mêmes : les classes libérales, amatrices de galeries d'art et de papotages.

22 L. Romero, *Les Caprices de Goya de Salvador Dali*, Paris, Berggruen, 1977.

23 J. et D. Chapman, *Insult to injury*, Göttingen, Steidl, 2004.

24 *Ibid.* : « L'Homme a toujours désiré ajouter quelque chose à Dieu. L'Homme retouche la création, parfois pour le bien, parfois pour le mal. Le bouffon de la Cour n'était rien d'autre qu'une tentative pour ramener l'homme au singe. Le progrès en arrière. Les chefs-d'œuvre en régression ».

Chronologie : les Recouvrements avant Asger Jorn, 1887-1486

En remontant le temps à la recherche de Recouvrements, j'enjambe des objets intéressants, comme *LHOOQ* de Marcel Duchamp (1919), pour la même raison qui me fait écarter les *Caprices* de Dalí : ce n'est pas une œuvre originale qui est modifiée. *LHOOQ* est cependant très souvent citée à propos de *L'avantgarde se rend pas* de Jorn²⁵, dont la fillette est, comme Mona Lisa, affublée d'un bouc et de moustaches. Jorn a réalisé la pulsion iconoclaste de Duchamp qui n'était que simulée ; mais il faut rappeler qu'Arthur Sapeck, dans le cadre des Arts Incohérents, avait anticipé de trente-cinq ans cet iconoclasme satirique avec sa *Joconde fumant la pipe*, parue dans *Le Rire*, ouvrage de Coquelin cadet paru en 1887²⁶. Sapeck y oppose l'aspect de gravure très maîtrisée du tableau de Léonard à son intervention plus rustre : la pipe est plate, les anneaux de fumée gribouillés. Le texte de Coquelin sur la même page est éclairant : il compare l'effet de la *Joconde fumant la pipe* à ce qu'on obtiendrait en superposant *Derrière l'omnibus* – une chanson populaire sur un air de polka – à la musique sérieuse de Charles Gounod. Plus que d'hétérogénéité, c'est de disruption qu'il est question.

Nous rencontrons à présent un tableau conservé au Prado (Madrid) où il est attribué à Paul Bril et à Rubens²⁷. Paul Bril, anversois de naissance, s'est installé à Rome où ses paysages ont connu un immense succès. Le tableau est daté de 1610, et c'est dès cette année que Rubens a dû l'acheter. Une radiographie indique que le premier plan était occupé par un saint Jérôme agenouillé. Vingt-cinq ans plus tard, Rubens a effacé le saint Jérôme pour le remplacer par Psyché et Jupiter métamorphosé en aigle. Il a aussi ajouté les arcs-en-ciel et la vapeur d'eau qui donnent à l'air une profondeur et une fraîcheur palpables. Le monstre appartient à l'iconographie de Psyché : c'est sans doute l'horrible époux auquel Psyché était promise avant de rencontrer Cupidon. Il ne s'agit pas que d'une transformation plastique : Rubens a détourné un sujet religieux pour en faire une scène mythologique.

Qu'est-ce qui a poussé Rubens à retoucher l'œuvre d'un des plus grands peintres de son époque, comme il a retouché des tableaux de Maarten de Vos, et des dessins de Giulio Romano et même de Léonard de Vinci²⁸ ? Sans doute une sensation très aigüe de supériorité. Mais aussi une culture de la collaboration, telle qu'il l'a pratiquée dès son retour d'Italie avec Jan Brueghel l'Ancien. Sur *Adam et Ève au Paradis* (vers 1617, Den Haag, Mauritshuis), Rubens s'est

25 Œuvre entrée en 2016 dans les collections du Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, numéro d'inventaire AM 2016-700.

26 E. Coquelin (dit Coquelin cadet), *Le Rire*, Paris, Paul Ollendorff, 1887, p. 5 ; URL : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2412478/f9.image>>.

27 *Paysage avec Psyché et Jupiter*, vers 1610. Huile sur toile, 95 cm x 129 cm, numéro d'inventaire P001849.

28 K. Lohse Belkin et F. Healy, *A House of Art : Rubens as Collector*, Antwerpen, Rubenshuis & Rubenianum, 2003.

ainsi chargé de la partie gauche (l'arbre, les deux personnages, le cheval), laissant à son aîné le paysage et les autres animaux. Tout un pan de la peinture flamande²⁹ du XVII^e siècle a ainsi été bâti sur le principe du travail collectif de peintres de spécialités. Sur le paysage avec saint Jérôme de Paul Bril, Rubens aura donc réalisé le paradoxe d'une « collaboration involontaire ».

Mon dernier exemple, chronologiquement le premier, entre dans la catégorie du réemploi. Un tableau³⁰, possiblement de la main de Hugo van der Goes³¹, et représentant la Vierge en compagnie de saint Thomas, saint Jean Baptiste, saint Jérôme et saint Louis, a été profondément transformé par le peintre et marchand William Sykes, au début du XVIII^e siècle (ce second état du tableau est connu par une gravure et par une photo avant la restauration de 1977). La partie centrale a été décapée, et la Vierge à l'enfant entre deux colonnes a été remplacée par une simple perspective centrée, tandis qu'à gauche saint Jean Baptiste a été remplacé par une femme noble. L'ensemble après modification représente ainsi le mariage d'Henri VII (saint Louis devient un acteur interprétant le fondateur de la dynastie Tudor) et d'Elisabeth d'York. L'événement du mariage (1486) est contemporain du style du tableau religieux qui a été modifié : Sykes a dénaturé un tableau ancien dans le but de créer une cohérence temporelle entre son sujet et son style. Une restauration avec enlèvement complet des repeints a permis de retrouver le dessin préparatoire de van der Goes³².

Les attitudes

Nous avons vu que si les recouvrements présentent certaines affinités formelles, les intentions que leur prêtent leurs auteurs leur donnent un sens assez différent. Le corpus des Recouvrements, dont il est donné ici un bref aperçu, rend évidente la limite d'une interprétation iconologique, incapable d'envisager l'œuvre dans son processus d'élaboration ou de transformation.

29 Lire à ce propos A. Balis, « Working it out : Design Tools and Procedures in Sixteenth-and Seventeenth-Century Flemish Art », dans H. Vlieghe, A. Balis et C. Van de Velde (dir.), *Concept, Design & Execution in Flemish painting (1550-1700)*, Turnhout, Brepols, 2000, p. 131.

30 Vu au Metropolitan Museum de New York, le 24 mars 2011, ce tableau a été mis en vente par Christie's New York le 27 avril 2017.

31 Attribution proposée par Claus Grimm et Peter van den Brink.

32 Le dossier le plus complet sur cette œuvre a été établi par l'expert de Christie's ; URL : <<http://www.christies.com/lotfinder/Lot/attributed-to-hugo-van-der-goes-ghent-6068891-details.aspx>>, consulté le 17 juin 2017.

Vandalisme

Le processus en question est certes souvent subi : on ne peut ignorer l'aspect vandale, destructeur, de ce type de pratique. Asger Jorn s'est intéressé de près au vandalisme³³, en prenant par exemple la défense de Nunzio Van Guglielmi³⁴, enfermé en hôpital psychiatrique pour avoir éraflé un tableau de Raphaël à la pinacothèque de Milan, et posé dessus un écriteau portant « Vive la révolution italienne ! À bas le gouvernement clérical ! ». Certaines images des contestations étudiantes de 1968-69, dont l'Internationale Situationniste a fourni le socle théorique, viennent aussi à l'esprit, comme le portrait de Richelieu par Philippe de Champaigne, dans les locaux de la Sorbonne³⁵, rendu parlant par une intervention à la craie. « Détournons l'art de sa fonction de mortification. L'art est mort, vive la révolution », prononce le cardinal³⁶.

Le vandalisme a pu, très ponctuellement, être assimilé à une opération créatrice. En 1980, la galerie Fashion Moda propose à Sophie Calle de réaliser et d'exposer un projet en rapport avec le quartier, le South Bronx. Calle demande à des inconnus de l'emmener dans les endroits du quartier qu'ils aiment ou qui ont une forte signification pour eux ; elle photographie et retranscrit ces récits. La veille de l'exposition, quelqu'un pénètre par effraction dans la galerie, où l'accrochage est prêt, et recouvre de graffiti les murs et les œuvres. Quand Sophie Calle découvre ses œuvres ainsi modifiées, elle décide de les laisser ainsi, et qualifie le vandale de « collaborateur inattendu ».

Notons que le vandalisme artistique a intégré la culture populaire, puisqu'on le retrouve mis en scène de manière comique dans au moins deux films : le premier *Batman* de Tim Burton (1989), où, au musée de Gotham City, le Joker et sa bande éclaboussent de peinture aux couleurs vives des tableaux de Degas, Rembrandt, Renoir, Vermeer. Dans *Mr Bean* de Mel Smith (1997) le vandalisme sur le portrait de la mère de Whistler (*Arrangement en gris et noir n°1*, 1871) est accidentel, et n'est pas le fait d'un artiste mais d'un employé de musée enrhumé.

33 Rappelons la fondation, en 1961, de l'Institut scandinave du vandalisme comparé, avec Peter Glob et Werner Jacobsen (du Musée National du Danemark) et Holger Arbman (de l'université de Lund/Suède).

34 Tract édité par l'I.S., daté du 7 juillet 1958.

35 Pas en mai 68, mais lors d'une journée d'occupation du Rectorat de la Sorbonne le 23 janvier 1969.

36 Reproduit dans L. Chollet, *L'insurrection situationniste*, Paris, Dagorno, 2000, p. 85.

Amélioration

Dans sa lettre à Constant de 1949³⁷, Asger Jorn invente une « section d'amélioration des vieilles toiles ». Il y a deux façons d'améliorer le tableau qu'on retouche sans autorisation.

D'abord en allant dans son sens, comme Rubens avec le paysage de Paul Bril : il y décèle un potentiel à soutenir une narration complexe, que Bril a construit sans peut-être s'en rendre compte. Je pense que les frères Chapman, en ajoutant des masques de monstres aux images monstrueuses et grinçantes de Goya, mettent en évidence l'aspect dérangeant de ces emblèmes, sans pour autant les pousser hors de leurs limites. Ils annonçaient bien, en 2003, des œuvres de Goya *reworked and improved* : retravaillées et améliorées. Ce qui est différent d'un détournement.

Ensuite, on peut penser améliorer une œuvre d'art en y introduisant l'altérité³⁸ : Asger Jorn améliore des tableaux à la facture sage en y ajoutant un registre opposé. Il joue le sale contre le propre, le plat contre le profond, le simple contre le complexe, l'inachevé contre le fini, la rapidité contre la lenteur. Mais cette dialectique joue dans les deux sens : le tableau sage améliore symétriquement le travail de Jorn, qui en dehors des Modifications et du travail de céramique, n'est pas si varié ni si original que cela. Karen Kurczynski considère que c'est l'art de la peinture en général qui est réévalué, puisque Jorn rétablit la peinture comme une pratique critique dans l'après-guerre³⁹.

Disruption

Cette notion de dialectique et d'altérité introduit celle de disruption : c'est la rupture volontaire avec l'existant. La plupart des Recouvrements depuis Arthur Sapeck jouent sciemment d'une rupture stylistique qui suppose, en pendant sémantique, l'opposition aux valeurs incarnées par le tableau d'origine. L'inversion des valeurs est l'argument majeur de Jorn, dont il joue sur un mode paradoxal : il soutient que la bonne peinture, c'est la mauvaise peinture. Peu lui importe que la petite bourgeoisie inverse les définitions, et trouve que la bonne peinture, ce sont les paysages inoffensifs ou les portraits bien faits, et la mauvaise peinture les barbouillages modernes : dans un sens ou dans l'autre, il y a basculement de valeur et l'axiome de Jorn reste juste.

37 Voir n. 4.

38 Ce qui est vrai même en l'absence d'un autre artiste. Ainsi, connexe à la notion de Recouvrement, se trouve un ensemble de tableaux retouchés par leur auteur même. Quelques décennies après avoir peint un tableau, l'artiste décide de le terminer d'une manière radicalement différente, faisant coexister son style de jeunesse et son style de maturité. Citons pour exemples l'*Autoportrait* de Joan Miró daté 1938-39/1960 conservé à la Fondation Joan Miró de Barcelone, ou *La pêcheur à la Cathédrale d'Amiens*, 1906-1960 de Clovis Trouille, localisation inconnue.

39 K. Kurczynski, *The Art and Politics of Asger Jorn. The Avant-Garde Won't Give Up*, Burlington, Ashgate, 2014, p. 1.

On reconnaît la disruption à la forte hétérogénéité formelle des Recouvrements, qui les rend parfois difficilement lisibles : le regard, détourné par les fortes antinomies plastiques suscitées par des opérations de juxtaposition et de superposition, peine à distinguer ou à discriminer les formes. À propos du *Jardin de la France* de Max Ernst, par exemple, il est frappant que tous les commentateurs, le spécialiste Werner Spies le premier, y voient une variation sur la *Vénus* de Cabanel⁴⁰, sans jamais mentionner ni les différences plastiques (le clair-obscur dramatique, la couleur cadavérique), ni les écarts iconographiques (le serpent qui s'enroule autour de la jambe, qui réfère peut-être à la *Salammô* de Flaubert) entre la peinture recouverte par Ernst et le tableau célèbre dont elle serait supposément la copie. N'est-il pas plus séduisant d'imaginer qu'Ernst aurait recouvert non pas une toile d'amateur, mais un tableau célèbre pour son respect des conventions bourgeoises et son érotisme désamorcé, en tous points opposé à la doctrine surréaliste ? Le seul problème de cette hypothèse est que l'aspect du tableau la contredit immédiatement.

Agnès de La Beaumelle, conservatrice en chef au Centre Pompidou, fait preuve du même aveuglement dans sa notice de l'œuvre, qui affirme absurdement la vision d'une « dépendance [...] entre le choix du parti formel, le procédé technique et le contenu symbolique de l'image ». Il faut un rapport scientifique sur l'état de l'œuvre⁴¹ pour indiquer 1° l'existence si évidente du serpent, 2° la présence, avant recouvrement par Ernst, d'éléments architecturés indiquant qu'il s'agit d'une scène d'intérieur, ainsi qu'un autre élément iconographique, un masque, qui ne renvoie aucunement à l'imagerie de Vénus, 3° la constatation que le tableau sur lequel a travaillé Ernst était inachevé, qu'il s'agissait d'une femme sans tête, ce qu'on ne peut ignorer quand on travaille sur Ernst⁴².

L'idée qu'un tableau recouvert, par nature hétérogène, soit à ce point irrégulier et incompréhensible, est en soi intéressante. Mais je m'autorise une parenthèse pédagogique : cette œuvre de Max Ernst a souvent été choisie par les professeurs de collège en France pour l'enseignement de l'Histoire des arts. Et les collégiens, qui font des recherches sur les sites internet des grands musées et dans les livres de spécialistes mondialement reconnus, ont tous recopié les

40 « En 1962, un an avant que *La Naissance de Vénus* de Cabanel, une des plus célèbres peintures de salon du 19^e siècle, ne fête son centième anniversaire, Max Ernst en repeint une version qu'il avait dénichée dans un marché aux puces. Soyons plus exacts, il en précise la représentation selon son goût, recouvrant tout ce qui pourrait détourner notre attention du motif érotique. » (W. Spies, S. Join-Lambert, J. Drost et T. Wessolowski, *Max Ernst Le Jardin de la France*, Tours/Milano, Musée des Beaux-Arts/Silvana Editoriale, 2009, p. 20)

41 Dossier d'œuvre, ERNST Max, *Le Jardin de la France*, numéro d'inventaire AM1982-190, documentation des œuvres des collections MNAM-Cci, Centre Georges Pompidou, Paris.

42 Allusion, bien sûr, à *La femme 100 têtes*, album de « roman-collage » de Max Ernst publié en 1929.

mêmes inepties, sans oser avouer que ce que leurs yeux voyaient contredisait ce qu'ils lisaient. Du point de vue de l'éducation, mais aussi de la recherche, c'est une catastrophe. Ce phénomène illustre aussi bien le pouvoir de confusion de la disruption que la capacité de l'internet à véhiculer une fausse culture ; mais aussi le fait que le système scolaire, en guise de construction d'un esprit critique, entraîne les élèves à acquiescer à la parole d'autorité.

Camaraderie

Le lien que l'on a pu établir entre recouvrement et collaboration indique que dans certains cas c'est l'esprit de camaraderie entre peintres qui domine, même si elle s'accompagne assez naturellement de rivalité. Souvenons-nous de cette scène touchante dans l'atelier de Schnabel, de son embrassade avec David Salle. Le milieu de l'art danois au milieu du XX^e siècle, qui était beaucoup moins concurrentiel que le New York des années 1980, plaçait l'entraide et la camaraderie au centre des préoccupations. L'histoire du tableau de Mortensen entièrement recouvert le 30 novembre 1949⁴³, c'est avant tout l'histoire d'une bande d'amis, qui ont vendu le matin même des tableaux à un collectionneur en vue, qui viennent fêter cela chez un de leurs amis céramistes, et qui scellent leur amitié au détriment d'un camarade qui a décidé de suivre une autre voie. Les peintres ne s'arrêtent d'ailleurs pas au recouvrement collectif et total du petit Mortensen : dans la foulée, ils peignent sur les murs intérieurs de la ferme de Nyholm des poissons, des chiens, toutes sortes de créatures. Ils étendent et marquent leur territoire commun. La nature de ce tableau collectif apparaît véritablement : c'est un manifeste, pas en mots mais en actes, semblable au monochrome sur papier d'Yves Klein signé par toute la bande des Nouveaux Réalistes le 27 octobre 1960⁴⁴.

Sacrifice

Dans ce cas précis, le monochrome, dès la première inscription de Restany, cesse d'être monochrome. Son intégrité physique, la charge spirituelle qu'artiste et critique peuvent décider d'y investir, sont perdus ; sacrifiés ? Profanés, plutôt. Selon Giorgio Agamben⁴⁵, sacrifier, c'est faire entrer un objet dans le domaine du sacré ; profaner, c'est le contraire, c'est rendre profane, c'est-à-dire restituer à l'usage, comme le monochrome de Klein sert de support à l'écriture et au recensement des membres du groupe. C'est un peu comme

43 Racontée par W. Stokvis, *COBRA, La conquête de la spontanéité*, Paris, Gallimard, 2001 [thèse de 1973], p. 268.

44 Cette œuvre-manifeste est entrée dans les collections du Centre Georges Pompidou, sous le titre *Déclaration constitutive du Nouveau Réalisme*, sous le numéro d'inventaire AM 2004-16. Elle est attribuée au seul Pierre Restany.

45 G. Agamben, « Éloge de la profanation », dans *Profanations*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Rivages Poche/Petite Bibliothèque », 2006.

un document informatique en mode protégé, que l'on ouvre de manière à être autorisé à y apporter des modifications. On restitue le tableau terminé, donc réputé intouchable, à l'acte de peinture. Au premier coup d'œil, qui était celui de mes collégiens de 1998, Asger Jorn a profané les tableaux qu'il a partiellement recouverts.

Cependant Asger Jorn lui-même insiste sur le fait que son acte de peinture est un sacrifice : « c'est de la peinture sacrifiée », annonce-t-il dans son texte pour le catalogue de 1959. Selon Agamben, ce paradoxe fait partie du dispositif de sacrifice/profanation :

Sacré et profane représentent ainsi, dans la machine du sacrifice, un système à deux pôles, dans lequel un signifiant flottant passe d'un niveau à l'autre sans cesser de se référer au même objet⁴⁶.

Il nous faut tout de même remarquer cette posture ambigüe chez Jorn : il dresse « le monument en l'honneur de la mauvaise peinture », parce qu'il « l'aime mieux que la bonne ». Deux paragraphes plus tôt, il annonce que son entreprise est une « dévalorisation », c'est-à-dire de création d'une nouvelle valeur au détriment d'une ancienne valeur établie – ce qui est la définition même de la subversion. Jorn construit-il un paradoxe, ou s'agit-il plus platement d'une contradiction ? Peu importe : ce n'est pas à la logique de ses postulats que l'on reconnaît la grande œuvre, mais à la richesse de sa fortune critique. Et l'histoire de la réévaluation de la peinture d'amateur se prolonge au-delà de la péremption des doctrines « spontanéiste » de Cobra : Jim Shaw en a écrit un acte important, en collectionnant entre 1977 et 2000 des peintures de brocante (*Thrift Store Paintings*, collection Éric Decelle, en dépôt au Mamco, Genève), en les valorisant par des publications et des expositions dans le milieu de l'art contemporain, et sans jamais y ajouter un seul coup de pinceau.

Il n'y a pas eu de scandale des *Modifications* de Jorn en 1959 et 1962 ; tout au plus peut-on constater qu'ils se sont mal vendus⁴⁷, ce qui ne constitue pas une opposition franche et massive. Mais ce qu'incarnent ces tableaux, c'est une polémique (confrontation d'opinions ou de principes contraires), et en même temps une subversion (contradiction et renversement des valeurs d'un ordre établi). Nous avons vu qu'ils avaient la valeur d'un manifeste, qui ne vaut pas que pour eux-mêmes, ou pour Cobra, mais pour tout le pan de la modernité qui prônait la table rase, la rupture avec le passé. C'est parce qu'ils sont emblématiques de la doctrine moderne dans son ensemble que ces tableaux sont si importants. Ils montrent que la table rase n'est pas un point de départ mais un processus, un effort.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 103.

⁴⁷ « *Even the second show of "Modifications" in 1962 was by Jorn's account a "disaster" – which in Situationist terms could only have been a positive indication of their critical potential* ». K. Kurczynski, « Expression as Vandalism », art. cit., p. 298, cite ici une lettre d'Asger Jorn, non datée, adressée à Guy Debord, conservée dans les archives du Silkeborg Kunstmuseum.

Mais examinons ce qui se passe aux États-Unis à la même époque. En 1953, Robert Rauschenberg, alors âgé de vingt-sept ans, obtient que Willem de Kooning, alors au sommet de sa popularité, lui donne un de ses dessins afin qu'il l'efface. Ce faisant, Rauschenberg ne sacrifie pas seulement l'œuvre d'un artiste à l'esthétique duquel il veut s'opposer. Il efface aussi la notion de série, de déclinaison d'une idée en une multiplication paresseuse ; il efface la notion de style, en opposant l'absence de forme à la forme, plutôt qu'en jouant sur des oppositions formelles. Il efface enfin les discours fanfarons et ambigus, et les remplace par une sobre description apposée sous le dessin : *ERASED de KOONING DRAWING*. Rauschenberg débarrasse la table, comme Jorn, mais ce faisant il supprime aussi tous les tics de la vieille peinture à laquelle Asger Jorn reste attaché.

Jorn ne résoudra pas ses ambiguïtés, parfaitement résumées par son « La peinture, c'est fini. [...] Vive la peinture ». Co-fondateur de l'Internationale Situationniste, mouvement qui ne croit plus en l'art⁴⁸, il continue à peindre. Et quand la contradiction devient trop flagrante, il quitte l'I.S. tout en continuant à subventionner les activités du groupe.

La fameuse formule de Raoul Vaneigem : « Il ne s'agit pas d'élaborer le spectacle du refus mais le refus du spectacle » peut nous servir aujourd'hui à opposer Asger Jorn (« le spectacle du refus », la gesticulation, la déclaration fracassante) et Robert Rauschenberg (« le refus du spectacle », le vide, l'extrême économie verbale).

Il reste la possibilité de regarder les Modifications autrement que des peintures : le Centre Pompidou expose *L'avantgarde se rend pas* en hauteur, entre des tracts de mai 68 et un film de Guy Debord. Comme un document, et en même temps comme une icône.

Philippe Baryga
 Université Bordeaux Montaigne
 CLARE EA 4593

48 Intervention de Raoul Vaneigem à la conférence de l'I. S. à Göteborg en août 1961 : « [...] Il ne s'agit pas d'élaborer le spectacle du refus mais le refus du spectacle. Pour que leur élaboration soit artistique, au sens nouveau et authentique qu'a défini l'IS, les éléments de destruction du spectacle doivent précisément cesser d'être des œuvres d'art. », cité par L. Chollet, *L'insurrection situationniste, op. cit.*, p. 80.